中　华　文　史　新　刊

杂剧形成史



刘晓明　著

本书是关于中国戏剧史的专著。作者运用新发现的唐宋杂剧、金元院本方面的材料及大量已知的材料，对杂剧的发生与发展过程进行了全面的研究，对“杂剧”观念的演化、宋代杂剧演化机理、脚色的由来及其意义、官本杂剧与金元院本剧目考释、剧目的分类与方法论意义、元杂剧的表演形态等问题进行了深入的考察．对“斫拨”、“则剧”、“合生”等戏剧史中的难题作出了新的诠释。本书提出的新理论——“类群理论”，是作者的研究课题及获奖项目，对杂剧的形成作出了新的形态描述和理论阐释，为戏剧史的研究提供了一个新的思路。

中华书局



ISBN 978-7-101-05785-0



定价：65.00元

中 华 文 史 新 刊

杂剧形成史

刘晓明 著



中華書局

图书在版编目(CIP)数据

杂剧形成史/刘晓明著 .—北京:中华书局,2007.10

(中华文史新刊)

ISBN 978-7-101-05785-0

Ⅰ.杂… Ⅱ.刘… Ⅲ.杂剧-戏剧史-中国 Ⅳ.J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 111978 号

书　　名 杂剧形成史

著　　者 刘晓明

丛 书 名 中华文史新刊

责任编辑 张文强

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号　100073)

http://www.zhbc.com.cn

E-mail:zhbc@zhbc.com.cn

印　　刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版　　次 2007 年 10 月北京第 1 版

2007 年 10 月北京第 1 次印刷

规　　格 开本/630×960 毫米　1/16

印张 32¼　插页 2　字数 510 千字

国际书号 ISBN 978-7-101-05785-0

定　　价 65.00 元

目　　录

前言　理论与方法

对于学术研究来说，最重要的可能不是能否发现问题，而是发现什么问题，只有从新材料和新的向度出发，才可能发现新的问题。布莱希特的“间离效果”，是以“在外面”的眼光从中国戏曲司空见惯的演员与观众的沟通中发现的问题，对于戏剧研究而言，则是一个全新的向度，成为对抗传统“三一律”的新视点。在本书中，我们不敢奢望有布莱希特那样的发现，但希望能够提出一些新的问题，探索一些新路子，而对旧问题，也希望能给出新答案。

一　总论——从新材料到新路向

（一）新材料的发现

中国戏曲史的研究自王国维起始具学科意义，其后经吴梅、钱南扬、赵景深、任半塘、王起、傅惜华、齐如山、周贻白、胡忌诸先生发扬光大，有渐成显学之势。国外的中国戏曲研究以东亚诸国最可关注，日本有盐谷温的《元曲概说》、狩野直喜的《元曲脚色考》、吉川幸次郎的《元杂剧研究》、青木正儿的《中国近世戏曲史》、田仲一成的《中国演剧史》等，韩国则有梁建植、梁会锡等人的研究，另外，美国有斯科特（A. C. Scott）的《传统中国戏剧》。当下，随着学术视野由雅及俗的扩展，作为雅俗结合体的中国古代戏剧愈来愈受到国内外学者的关注。

就早期杂剧研究而言，仍以中国学者的成果最为显荦，如王国维《宋元戏曲考》、《古剧脚色考》，李啸仓《宋元伎艺杂考》，任半塘《唐戏弄》，胡忌《宋金杂剧考》，曾永义《戏曲源流新论》，李修

生《元代杂剧史》等。王国维之著为开山之作，厥功至伟，但受当时条件所囿，许多戏剧文物未能发现，有些流失海外的文献也未及见，故一些问题尚未论及。《唐戏弄》与《元代杂剧史》对杂剧的研究皆有贡献，尤其是《唐戏弄》开挖尤深，惜为断代之作，纵贯稍嫌不足。在早期杂剧的研究中，胡忌的《宋金杂剧考》最具价值，但受所掌握的文献所限，基本未及唐代杂剧。此外，该书成书于20世纪50年代，许多观点尚待补正。

王国维1909年写作《宋元戏曲考》时未见的戏剧文献，或者说其后新发现的戏剧文献有：《脉望馆抄校本古今杂剧》、《永乐大典戏文三种》、《群英类选》、《风月锦囊》、《南词叙录》、《南九宫正始》、《续录鬼簿》、《今乐考证》、《九宫正始》、《寒山堂曲谱》，至于《元刊杂剧三十种》，王国维虽然作过《罗振玉藏元刊杂剧三十种》一文，但作《宋元戏曲考》时未曾见过该书。《元刊杂剧三十种》行世约在作《录曲余谈》之后五六年。此外，王国维《宋元戏曲考》的《元剧之存亡》一节虽提及《元人杂剧选》与《古名家杂剧》，但称“至为罕睹，存佚已不可知”。可见，王国维并未见过息机子《杂剧选》与《古名家杂剧》[①]。

王国维之后，若干戏曲文献出土，如《刘知远诸宫调》、成化本《白兔记》、《潮州戏文五种》等，此外又有大量戏曲文物出土。

学术研究特别重视新材料的发现。王国维曾谓“古来新学问起，大都由于新发见”，陈寅恪亦谓“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为此时代学术之新潮流。治学之士，得预此潮流者，谓之预流。其未得预者，谓之未入流。此古今学术史之通义，非彼闭门造车之徒，所能同喻者”[②]。由于新材料的发现，殷商史、甲骨学、简牍学、敦煌学，以及藏学、满学、突厥学、西夏学等学科遂得以建立。台湾新文丰出版公司2001年开始整理出版的《俗文学丛刊》问世，皇皇五百册，收录了“中央”研究院傅斯年图书馆所藏的大量各类地方戏、皮影戏、木偶戏脚本，

---

① 孙楷第《戏曲小说书录解题》：“知其所注仅据书目所记载之，实未见原书。”第422页。

② 陈寅恪《陈垣敦煌劫余录序》，《金明馆丛稿二编》，第236页。

以及木鱼书、宝卷、子弟书、鼓词等说唱文学，这些珍贵资料的公布，将会推动新学科的建立。

如今，继续在这条道路上跋涉显然日益艰难。王小盾先生的东干文学和越南中国古代文学新资料的发现，张伯伟先生的朝鲜汉文献资料的搜集，黄仕忠先生的日本中国戏剧文献的整理等等，这种在传统文化渐行渐远的今日，将探寻的眼光从国内延伸到域外的做法，不仅十分必要，而且需要从速进行。

然而，新材料的发现如同自然赐予人类的矿藏，虽然尚未穷尽，但越来越日渐枯竭，欲在此突破难度愈来愈大，集中的大批量的新资料发现导致新学科的建立的可能性也愈来愈低。但是，学术研究的路子并没有穷尽，不仅新的理论新的方法将开辟新的领域，即便就文献而言，现有的材料也并没有得到充分的利用。这种“利用”有两层含义：一是已经公布的文献尚有不少从未利用的材料，因而需要进行“发现”；二是对已利用的材料还需要作出新的诠释，获得新的结论。

我个人的做法，比较习惯于首先把握研究对象的资料，这当然是向前辈学者学习的结果。王国维在写作《宋元戏曲考》之前先收集了《优语录》，任半塘著《唐戏弄》前也撰写了《教坊记笺订》，其后又编写了《优语集》，所录资料是王国维《优语录》的七倍。鲁迅作小说史研究之前，先编辑了《古小说钩沉》、《唐宋传奇集》。谭正璧作话本研究，也是先辑录了《三言二拍资料》。同样，对作家的深入研究也需要建立在基本资料的把握上，编写年谱就是一条重要的路径，徐朔方的《晚明曲家年谱》成为其日后研究的基点。对作品的研究也需建立在文本的把握上，孙楷第的《也是园古今杂剧考》、严敦易的《元剧斟疑》皆是如此。

就文献而言，本书主要在现有的戏曲文献基础上，钩稽新的文献资料，释读已有资料的内蕴。具体工作有：1. 唐代杂剧新材料的发现及其研究。长期以来，学术界有关唐代杂剧的材料只有晚唐的《李文饶文集》中的“杂剧丈夫二人”一条材料，本书发现了有关唐代杂剧的另外三条材料，即初唐的《量处轻重仪本》中的“杂剧戏具”、盛唐的《教坊记》中的“杂剧”、《俄藏敦煌文献》所收唐五代时期《蒙学字书·音乐》中的“杂剧”。然后，从社会观念和语言环

境的角度探讨杂剧得名之由，并对杂剧产生于唐代的原因提出新的看法。2. 北宋杂剧的新材料。本书在王国维、徐筱汀、王起、胡忌、赵景深、任半塘、戴不凡诸位先生对北宋杂剧文献钩稽的基础上，从《宋会要辑稿》、《续资治通鉴长编》、《太平治迹统类》、《江南野史》、俄藏黑水城文献《新雕文酒清话》、《圆悟佛果禅师语录》等文献中新发现十九条北宋杂剧的资料。3. 有关"末"的最早材料。这类材料首见于龙衮的《江南野史》，而非马令的《南唐书》。《江南野史》成书的时间可考实在宋仁宗初年的公元 1022 年至 1029 年之间。"入末"之"末"最初还不是脚色名，而是化装扮演的代称，但与末脚的起源密切相关，是末脚的源头。4.《四道姑》和《呆秀才》院本的发现。独立的金元院本没有一本被保留传世，现存的早期院本皆作为插演残留在元明杂剧中。目前，能被确定的金元院本总共六种，我们发现了另外两种。其一是《四道姑》院本。该院本著录于院本名目中的"诸杂大小院本"，久佚，我们在孟称舜《新镌古今名剧柳枝集》本《张生煮海》第二折中发现了该院本。其二是《呆秀才》院本。该院本著录于院本名目中的"题目院本"。朱有燉杂剧《李亚仙花酒曲江池》第四折有一段诸秀才的打诨，明显的带有院本插入的痕迹，即《呆秀才》院本。

（二）类群：杂剧形成的一个新的思考进路

本书在对杂剧发生与发展的研究中，提出了所谓"类群理论"，以期对杂剧形成作出新的形态描述和理论阐释，对中国戏剧史的发展事实及其规律提供一个新的思考方向。

所谓"类群理论"建立在这样一个前提下：杂剧作为一种综合艺术，是建立在与之有亲缘关系的类群基础上的，亦即杂剧是通过对唐宋说唱艺术、俗乐艺伎、剧谈诨话、戏弄杂技等亲缘因子的汲取中生长起来的，因此需要以类群理论的观点来考察杂剧的发生与发展。类群理论是从"类"也即与之有亲缘关系的群体来研究该对象的一种理论。与一般孤立研究不同的是，该理论着力于被研究对象与其同类因子间聚合关系的探讨，即从"聚合"的视阈来考察被研究对象的发生、发展、变异与萎缩。一般来说，类群是由若干相关类簇构成，而类簇又由若干同类因子构成。类群理论需要着重阐

释以下问题：类群因子之间为什么能聚合？怎样聚合？决定其形态的基本因素是什么？类群因子之间之所以能够聚合的机理在于，诸因子之中有的因子具有较大的引力，能够将相关因子集合在其周围，此因子即类核。类核是某一类簇的核心因子，它具有某种聚合力和兼容度，足以结构周围的类群因子以形成综合性的种类（类簇）。同时，类群又是由一定的方式被聚合在一起的，这种方式就是类群的结构方法，它决定着类群或类簇的稳定与表征。类群的聚合方法因类群的性质而不同，并且是一个动态的过程，即不同的类群或类簇具有不同的聚合方式，即使同一类群或类簇在不同的历史时期聚合的方式也会有所改变。此外，相关因子各自的特征、存在方式、结构方法又影响着由类核构成的综合性类簇的形态和特点。

杂剧这一综合性艺术中还存在着某种偶然形成的关联，这种关联甚至可以追溯到某个个人或一个很小很小的群体。因为杂剧的基因显示，其中的某些具有遗传特征的东西最初只发生在某个个体的某次偶然事件上。例如，脚色制的形成就是如此。第四章的研究中，我们发现最早的戏剧脚色是“末”，而“末”的出现源自南唐时的一次化装扮演。这种方式与某种类型的表演相结合，最后固定化，成为一种表演的范式。在第三章中，我们还发现南宋官本杂剧中以大曲为主体的形态，也完全来自政治文化的人为干扰。事实上，当时的谐剧并非只能和大曲结合才能形成日后的戏曲。当然，这种偶然的东西会被他人接受使之具有遗传性特点，从理论上说，是因为事物发展的偶然性关联中也蕴涵着必然性。但我们的观点是，这种必然性的获取并非由于该偶然事物的不可战胜，而是得益于某种发展方式。某种后世具有巨大影响力的事物，最初可能仅仅起于青萍之末，更重要的是，其生发壮大并非自身拥有的强大生命力，而是由于其起跑优势和路径依赖。也就是说，艺术这一动态系统，一旦受到某种偶然事件所影响，就会依其惯性沿着一条固定的路径一直演化下去。而中国古代伎艺的传承方式，更进一步强化了这种既定路径的前行惯性，使事物发展的偶然性关联在此路径上获得延展。

在类群理论中有一个核心概念是“剧核”。作为综合艺术的中国戏曲，包含了诸多构成元素，如扮演、歌舞、故事、脚色、演技、服饰、化装、文本、乐器、舞台、砌末等等，其中最基本的要素是

扮演、歌舞、故事、脚色，这些要素的综合便形成了后世的成熟戏曲。但是，上述某种单一的或综合的要素究竟是怎样生发成真戏剧——“戏曲”的，怎样“逐渐结合”以及何以如此结合的，源头的探索还不能予以有效的解释。福柯认为，在研究起源与流变的过程中，特别需要考察何种“规则”在起作用，“描述一个陈述的整体，不是为了从中发现起源的时刻或者痕迹，而是为了发现某种并合的特殊形式……用并合性的分析替代起源的探寻”[①]。显然，诸种戏剧因子在其并合过程中，有一个将这些要素最终粘合在一起的是我们称之为“剧核”的东西。“剧核”与普通的戏剧因子不同，它不仅自身具有戏剧性的因素，可以作为独立的娱乐形式，而且它具有强大的吸附能力和类核兼容度，能将那些平行的因子凝聚在一起，结合成一种新的综合性的戏剧形式——戏曲。本书的第三章，从两大剧核——对抗性诨科和叙事性曲体的共同作用角度，论证了北宋滑稽性质的杂剧过渡到南宋戏曲的演化机理。

不妨再举一个反证说明类核的吸附能力和兼容度在戏曲形成过程中的作用。有一种看法认为，杂剧是由参军戏发展而来的，根据我们的研究，作为“戏”的参军戏与杂剧并无直系的亲缘关系，杂剧不是直接从参军戏脱胎而来的。参军戏为何未能形成杂剧？这是因为参军戏的兼容性不强的缘故所致。参军戏演述的是优伶戏弄赃官，其表演内容太具体，对戏剧性的本质抽象得不够，很难吸收其它表演形式，一旦衍化，便与参军戏无关。考察北宋的杂剧，我们不难发现，北宋的杂剧大都为诨科戏，无论内容还是形态皆与参军戏相去甚远，《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条将“参军色”与“杂剧色”并列就是证明。

这种现象说明一个具有方法论意义的问题：采用拆散综合性艺术样式，从中提取单个因子来作纵向考察的方法要特别予以警惕。不是说这种方法对戏剧研究无效，而是单因子的叠加并不等于综合的整体。与孤立的单因子不同，综合整体下的单个因子之间具有某种有机的关联，恰恰是这种关联，才是说明问题时最具本质的东西，是需要我们特别加以注意的。在戏剧研究中，许多单因子可以追溯

① （法）米歇尔·福柯《知识考古学》，第162页。

到远古，但却无法解释戏剧晚熟的问题。

（三）表演转向

学术研究具有不同的路向。近代以来，各学科的研究路数发生过若干重要的转向。以索绪尔的“语言转向”为标志，哲学研究从古代和中世纪对事物的关注，经历了由近代对主体思想的关注，再到现代哲学的“语言转向”，如今则开始关注图像。而历史研究也由传统的政治、军事、经济史的研究转向了日常生活史的研究，包括闲暇、娱乐、衣食住行、旅游、节庆、品味的研究；由物质层面的器物史、身体史、空间史到精神层面的心态史、技术史、欲望史、感觉史的研究；由历史事实的研究到历史建构的研究，如目前十分流行的“历史记忆”研究等等。至于文学理论演进的理路，正如伊格尔顿在《文学理论导论》所指出的，当代文学批评理论经历了三个阶段：由专注作者（浪漫主义和 19 世纪），到专注文本（新批评），近几十年又从文本转向了读者。如今，又从孤立的研究转向了“间性”研究，如主体间性、文本间性研究等等。

本书所提出的“表演转向”的研究路径，并非仅仅指单纯的“表演”研究——这类研究早已有演员作过若干总结，而是从表演伎艺的角度考察戏曲发生与发展的内在理路，这是从类群理论出发导致一个新的研究切点。从民间表演伎艺的方法和规律来研究杂剧，是杂剧作为表演艺术的特点所决定的。这一转向的重点不是表演伎艺本身，而是关于这种伎艺的传承方法和规律，以及这些方法对中国戏曲的形成、发展所带来的影响，甚至对中国戏曲诸种形态的规定。简言之，中国民间表演伎艺的方法和规律主要指的就是所谓“格式化框架内的套袭与变异”这一方法的诸种语言，如脚色制的表演格式语言、套曲式唱腔音乐的语言、科介类的动作范式语言、拴搐式的结构内容语言等等，即伶人所谓“格范”、“框格”、“戏式”。通过这类方法将经过观众选择的优秀表演伎艺以格式的方式固定化，从而将那些偶然出现的、或由天才创造的卓越表演艺术化为一种可以传承的表演伎艺基因，产生以简驭难、化个别为一般的效果，也使杂剧由仅可“施于一时一地”的临场表演进化成一种可以由不同演员在不同场合演出的重复表演。

如此，我们便可从伎艺传承的视角观察问题，如在脚色的起源与脚色制的问题中，就可以发现中国戏曲程式化的独特路径在于：它先发展出脚色，再由脚色去套演故事剧中的各类人物，而脚色的本身就是程式化的产物。西方则是由演员直接扮演剧中人物，与中国相比，缺少了一个程式化脚色制这一中介。那么，中国的脚色是如何导致程式化表演的呢？早期的脚色名称与其化装方式有着直接的关系，而这种戏剧脚色化装的定型同时也意味着某种表演艺术“格范”的形成，此“格范”也即所谓“格式化框架内的套袭与变异”，这种脚色表演一旦被强化为一种类型并被伶人们继承与推广，便成为一种“格范”。这种表演程式不仅具有将日常行为抽象化的艺术观赏价值，广受大众欢迎，而且相对简单，可使专业演员在相对短暂的时间里习而得之，从而使该伎艺被广为传播和继承。由此看来，脚色制并非由谁设立，而是中国的戏剧艺术在其生态环境中自然选择的结果。

在第六章中，我们从表演伎艺的“格式化框架内的套袭与变异”角度考察“拴搐艳段”和“打略拴搐”，便可很容易地解释长期未解的“拴搐”之谜。所谓“拴搐”，是一剧中可供随时加入的插演片段，这类插演片段作为一种固定的表演套路，因其具有很好的戏剧效果而被提炼成随时等待“拴搐”的段落，当某剧遇到相似的情境时，便可被“绑缚”进去。如拴搐艳段中的《酒家诗》院本，便可供一剧中演到酒家时随时插入；打略拴搐中的“酒下拴”，意味着涉及喝酒的剧情皆可将其附会于其中。“拴搐”院本中，有些剧目并不是真正的具体剧名，而是一些小类别的总名，我们称之为“类名剧目”，如《诸宫调》、《千家诗》、《酒家诗》、《乔唱谇》、《打论语》、《星象名》、《果子名》、《草名》、《军器名》、《神道名》、《灯火名》、《衣裳名》、《针器名》、《书集名》、《节令名》、《韭菜名》、《县道名》、《州府名》、《相扑名》、《法器名》、《门名》、《草名》、《军名》、《鱼名》、《菩萨名》等。长期以来，这些类名剧目为人所忽视，王国维在统计院本名目数量时就将“打略拴搐”中的上述二十一类名目剔除在总数之外，所以他统计的院本名目总数只有六百九十余种，而且学术界也一直接受这一看法。实际上，这些类名剧目的出现，说明当时的民间表演伎艺中盛行着一种“拴搐式的结构内容的方法”。

这种方法将某个小剧目转化为一种可以随时插入到一个大整体中的可以不断重复的表演。更重要的是，“拴搐”不仅是一种表演伎艺方法的进化，而且意味着北宋代流行的短杂剧已经可以整合成为一种具有相当长度的杂剧，这是金代戏剧的一个重要变化。众所周知，北宋的滑稽短戏有一个向南戏和元杂剧体制转化的“突变”，这个突变是如何完成的，“拴搐”及其类名剧目为我们提供了重要的信息，同时也解开了金院本的消失之谜：除金院本中的“院幺”之类少数剧目发展成后来的元杂剧外，大多数院本已经被整合进或随时准备作为插件“拴搐”到后世的南戏和杂剧之中。

（四）使用材料和论证方式的方法

学术研究的构成具有两大要素：论证和证据。因此，“方法”也有两类：一类是构成证据的使用材料的方法，一类是构成论证方式的方法。

就第一类“用材”方法的使用效度而言，又可分成普适性的方法和独特性的方法两种。普适性方法对所有研究都具有效应，如学术界熟悉的四重证据法。其中的文献与文物互证方法，首先由王国维提出，但王国维认为自己只有二重证据法①，而陈寅恪却评价其为三重证据法②，其中的“取外来观念”王国维虽用之，但不自觉，这其实是陈寅恪自己的方法。就戏曲研究而言，第四重证据法也即田野作业方法的自觉运用始自齐如山，他的《国剧身段谱》、《国剧艺术汇考》许多材料系直接采访“老脚”所得。如今，材料仍在继续扩展，包括陈寅恪的诗史互证方法，以及当下流行的图像学的方法，后者在某种意义上仍然是材料方法的一种延伸。正如马格里特所指出的：“在一幅画中，词与形有同一种本质，人不过在画中用另一种方式看词与形。”③

---

① 王国维《古史新证・总论》：“吾辈生于今日，幸于纸上之材料外更得地下之新材料，由此种材料我辈固得据以补正纸上之材料，亦得证明古书之某部分全为实录，即百家不雅训之言亦不无表示一面之事实，此二重证据法。”

② 陈寅恪《王静安先生遗书序》：“一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证。二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正。三曰取外来之观念与固有之材料互相参证。”见《金明馆丛稿二编》第219页。

③ （法）米歇尔・福柯《这不是一只烟斗》，《福柯集》，第124页。

所谓独特性的研究方法，指根据具体研究对象进行提炼，且只适合于该研究自身的方法。如陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》首先从名讳学的方法考证寇谦之父子与王羲之父子等人均以“之”字命名，知为天师道的标志，从而推断琅邪王氏等家族实为天师道世家。又从宗教学和医药学考察道教与医学之关系，观陶翊之所述，则天师道世家皆通医药之术，尤有确证。进而从书法艺术角度，得出天师道与书法之关系：道家学经及画符必以能书者任之，故学道者必访寻真迹，以供摹写，适与学书者之访寻碑帖无异。是书法之艺术实供道教之利用，而写经又为一种功德。道士之请右军书道经，及右军之为之写者，亦非道士仅为爱好书法，及右军喜此（鹅）有合于执笔之姿势也。实以道经非请能书者写之不可。写经又为宗教上之功德，故此段故事适足表示道士与右军二人之行事皆有天师道信仰之关系存乎其间也①。

就本书而言，也采取了若干根据具体研究对象而采取的具有针对性的研究方法。例如，根据本书的研究对象，我们提出了一种具有特定性的研究方法——“伎艺谱序考察法”。由于任何生物体的基因都具有遗传性特点，据此，作为戏曲研究法的“伎艺谱序考察法”认为，如果将类群因子看作是该类群中具有遗传特征的基因，就可以采用类群基因演化谱序的方法进行研究。杂剧及其所属的民间表演类群作为一种文化生物体，同样具有生物体所负载的遗传密码信息。这些信息对于我们的研究具有重要意义，但问题是如何认识并有效地分析这些密码信息。本书采用的具体方法是：第一，确定伎艺基因在文化生物体演化的时间序列；第二，析出共性伎艺基因与个性伎艺基因；第三，考察伎艺基因的相关性。

又如，本书在考察金元院本时所使用的方法有：

1. 根据后世所保存的金元院本进行考释。

2. 根据文献对院本的直接记载来确认其表演形态，然后据此考释。其形态主要有：(1)谐剧；(2)爨弄；(3)诸宫调；(4)舞队；(5)说唱；(6)杂技；(7)傀儡戏。

3. 根据后世同名剧本剧目确立金元院本的内容。

---

① 陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》，《金明馆丛稿初编》，第1—20页。

4. 根据伎艺传承与发展的谱序来确立金元院本的内容和形态。宋金的演剧的叙事可以更换，但伎艺则一以贯之。因此，在研究以“段数”和“名目”存在的戏剧时，要注意避免传统的“本事考”陷阱，戏剧研究与小说之类文本研究在方法上的不同之处就在于此。由于伎艺具有顽强承袭性，我们便可从伎艺传承与发展谱序的角度来考察这些剧目，由后世依然沿袭的伎艺中合理想象当初的表演形态，作为戏剧之“形”的事虽已不存，但作为表演之“质”的艺犹存。

5. 根据院本名目中的剧名和“类名”确定其内容和形态。

6. 根据相关艺术品种的题材确定院本的内容。

7. 根据题材来源的倾向性确定院本的内容。

另一类是论证方式的方法，包括众所周知的定量分析的方法、比较研究的方法等等，此外，还有所谓“深度描写”的方法，此方法的运用见格尔兹《深描：迈向文化的阐释理论》[①]，格尔兹的“深度描写”的术语其实是借之于哲学家赖尔。赖尔本义是以一个孩子抽搐眼皮为例，说明一个甚至极简单的动作都可以隐含着无限的社会内容。例如对于“眨眼”的事实，当它处在交流过程时可以出现几种可能性：1. 故意的；2. 对某人刻意的；3. 传递一种特殊信息；4. 在情境中建立起的语码；5. 随意性行为。福柯则提出所谓“放大”的研究法：“在某种意义上，历史从来就是这样被书写的。可以使用放大镜来使人们视而不见的事物显露出来。与其研究 16 至 18 世纪末期帝国的机构状况，不如研究从亨利四世死后到路易十三即位期间高级委员会机构的情况。这样，研究还是在同一领域内，只不过研究对象被放大了。”[②] 格吉尔兹的方法也被人批评为“琐碎”，如美国学者的隆纳·渥特斯就批评道：“深描导出个别情境、仪式，以及体制的出色解读，深描并不要求说道‘文化文本’彼此有怎样的关联，或者，跟经济与社会变迁的一般过程有怎样的关联。”[③]

又如法国年鉴学派“总体史”的方法，布罗代尔通过以人为主的文化史、环境史、心态史、社会史、技术史等等，来构筑“全面

---

① （美）克利福德·格尔兹《深描：迈向文化的阐释理论》,《文化的解释》,第 3 页。

② （法）米歇尔·福柯《关于监狱的对话》,《福柯集》，第 279 页。

③ Ronald G. Walters, “Signs of the Times: Clifford Geertz and Historians,” Social Researh 47 (1980): 551—552.

的历史”也即“总体史”。年鉴学派是综合各种社会调查演变出来的，主张认识社会，必须获得体现其全貌的资料。所以要收集一年之内民间所有的资料，加以排比。但年鉴学派的方法往往见物不见人，不能有效地阐释社会之间的各种联系，所以后来福柯的“权力与话语”的分析方法大行其道，美国学者林·亨特甚至提出从地理模式到范畴模式的转换[①]。

此外，西方文论中常见的精神分析的方法、原型批评的方法、新历史主义的批评方法、形式主义的方法、新批评的方法、结构主义的方法、解构主义的方法、现象学方法等等，这些“方法”与其说是“方法”还不如说是“理论”或“视角”更为恰当，因为如果是“方法”，就应该适合于一般性的研究，并且可以在其他理论下得到应用而不相悖离，显然，上述“方法”却是排他的。

就本书的论证方法而言，我们力求通过整体诠释个体。中国古代的戏曲作为一种表演形态，有一套由伶人所建立的话语系统，这种系统的部分内容虽由后来的文人载入文本，但由于其非文本性质，无法诉诸文字，只能述其大要，如作为表演的科介，作为音乐的声腔伴奏，作为剧务的化妆道具等等。尤其是早期杂剧，往往只余片言只语，这就需要通过考证进行诠释。当然，这种诠释并不完全是传统意义上的字词考证，而必须将其嵌进整个戏曲发展史的链条上加以分析和解释。个别词语的释读，如果不放在一个整体历史的模型里，就不能获得任何真正的意义。法国年鉴史学的最突出的特点，就是寻求从群体解释个体，从结构认识事件和偶然性。伽达默尔甚至认为，诠释甚至根本不能被理解为是一种主体性行为，而要被认为是一种置身于传统过程中的行动[②]。虽然我们还无法做到陈寅恪所期待的“凡解释一字即做一部文化史”，但孤立的就事论事，却是作者在主观上力求避免的路子。尤其是涉及早期戏曲的语词，往往成为探索戏曲发展史迷案的关键，需要将它们置入整个背景中去考察。

例如关于“斫拨”的考察，本书就试图从一个具体的词语出发，进而阐释戏曲发生学的一种机制：个别的伎艺是如何凝聚成一种综

---

① （美）林·亨特《新文化史》，第 114 页。

② （德）伽达默尔《真理与方法》，第 372 页。

合性艺术的。本此目的，我们的阐释结构由单个词语而伎艺形态，由伎艺形态而杂剧体制。众所周知，“斫拨”是中国戏剧史上著名的难题之一，任半塘先生曾列举了一百个戏剧史上未解的疑难问题，其中第四十七个即：“何谓‘斫拨’?”“斫拨”其名堪称怪异，但对清理中国戏曲的发生却具有重要意义，它直接关系到杂剧的起源，是唐代杂剧的别名。我们首先从语词的角度考释了“斫拨”的本义，所谓“斫”，即装痴侮弄；所谓“拨”，即嘲拨。继而从形态学的角度探析了“斫拨”的基本形态与特性：所谓“斫拨”，即具有表演性质的讥讽性装痴和嘲拨性韵语，以临场捷讥为特征，十分强调“临机之能”，其历时形态包括弄痴、嘲拨、作语、口号等等。最后阐释了“斫拨”与杂剧的关系：“斫拨”作为一种表演伎艺被吸收进后世杂剧中，成为成熟戏曲的重要表现手段。唐代的“斫拨”开了后世戏剧形式的先河，或者说，决定了后来戏剧的形态。中国的杂剧之所以采取这样而不是那样的形式与技巧，从而形成本民族的戏剧表演特色，是有其历史规定性的。

又如关于“鹘伶声嗽”的问题，我们由此措手，解释作为中国最早的真戏剧——南戏体制究竟在何时何地以及是如何由杂剧演变而成的问题。本书首先从语词的角度，确定了所谓“鹘伶”即教坊伶人。“鹘”即隼，眼明爪利，宋人常常以此作为监察、谏官的象征，以示能像鹘一样心明眼亮、直言无讳。所谓“声嗽”即声腔。可见，“鹘伶声嗽”意味着北宋的滑稽性质的杂剧开始向以歌舞演故事的戏曲转化。那么，这个转化究竟由何人以及在何时完成的呢?首先，“鹘伶”作为能够戏谏的伶人，必为宫廷杂剧人。既然“永嘉杂剧”又名“鹘伶声嗽”，而“鹘伶”又为教坊伶人，这就产生了一个问题：教坊伶人如何会流落到永嘉？最合理的解释是遭逢离乱。而传统的南戏形成的三个有争议的时间中，宣和及光宗时正所谓升平之世，教坊伶人没有理由远离京城，跑到当时相对寂落的温州去谋生活。作为教坊伶人的“鹘伶”，在南渡之际流离至难温州，由此将北宋杂剧插科打诨的滑稽剧形式与温州的地方性歌谣相糅合，创立了以演唱故事为主所谓“温州杂剧”。因此，南戏形成的时间以南渡之际最为合理，最初形成的地点在温州，而促成者则为“鹘伶”也即教坊伶人。

再如关于“旦”脚的起源及其意义问题，我们在首先对“旦”进行语言学考察的基础上，提出旦脚起源于声妓的观点。“旦”被赋以声妓之义的时间，以《玉壶野史》的记载为最早，虽然此时的“旦”还不是脚色名称，但与后来的旦脚直接相关。由声妓之“旦”演变为脚色之“旦”的基本条件是杂剧由谐剧演变为戏曲，擅长歌唱表演的声妓之“旦”由此转变成戏曲脚色之“旦”。“旦”入杂剧成为脚色的时间在南宋的中后期，文献记载最早的旦脚是《武林旧事》中的所谓“装旦”。“旦”来自行院的“妲”，由“妲”到杂剧之“旦”脚，有一个渐进的过程。最初，杂剧只从行院中吸收少数优秀的演唱者，“旦脚”自然便由此得名。“旦”入杂剧，标志着滑稽性质的宋杂剧一变而为曲本位的戏文。

二 类群理论——杂剧形成的形上之思

（一）问题的黑洞

引导我们探入戏剧帷幕欲看个究竟的是发自内心的兴趣，而这一盎然的兴趣又是由问题点燃的。令人头疼的是，问题具有自我衍生的功能，当你试图解决一个问题的时候，另外十个问题也许会在研究过程中迸发出来。如此一来，愈来愈多的问题便缠上了你，让你在问题的陷阱里愈陷愈深。当最初的问题逐渐弥散并占据你整个思维的空间时，需要用层次性的网状系统稍稍格式一下整个思绪，以梳理诸问题之间的属性及相互联系，本书的基本框架便由此得到确立。让我们再回到那些问题之中：

中国戏曲为何有如此多的剧种？

中国戏剧为何会有行当制？

行当为何要以净、末、旦……这种怪异的名称命名？

为什么先有“副净”而后有“净”？

元曲的结构形态何以是四折一楔子？

院本是怎样消失的？

中国戏剧为什么不叫“正”剧而称作“杂”剧？

杂剧是何时出现的？为什么出现？

杂剧的形态是怎样演变的？为什么会出现这种历史转向？

杂剧是什么时候加入音乐和唱腔的？

杂剧何以要一人主唱？南戏为什么可以多人分唱？

剧曲何以要歌“啰哩嗹”？

杂剧的曲腔何以有固定的套式？为什么有曲牌？

什么是拴搐、科介、参军桩？

为什么元代剧作家会写同名的剧本？

……

面对愈研究愈多的问题，我们不禁发问：在中国戏剧的神秘世界里究竟隐藏着多少秘密，如何探究、解读这些秘密？

（二）理论描述

中国戏剧与其他文学艺术样式一样都适合进行现代西方文论的分析，无论是形式主义、符号学、诠释学、现象学、象征主义、结构主义、读者反映理论乃至解构主义，都可在中国戏剧中找到理论的鹄的，至于布莱希特的间离效果更是直接得到中国戏剧的启发。但这些理论只能对中国戏剧提供一种分析的视角，并不能有效的说明中国戏剧的历史走向，也即不能阐释中国戏剧何以如此的特殊问题中的普适意义。

理论是从研究对象中提炼出来的。我们常常会着迷于一个个具体问题，尤其是沉浸在对问题作破案式追踪的兴奋时，往往会有迷失在密林中找不着方向的感觉。此刻，亟须理论的指南。当我们意识到问题有不同的层次，并对这些不同层次的问题作元叙事时便形成了本课题的基本理论。这些不同层次的问题依序如下：最初的杂剧究竟是怎样的（是什么），它是怎样如此的（怎样是），为什么会如此（为什么是）？在解答上述问题时需要运用所谓“类群理论”。

1. 类群理论的简要表述。

类群理论是从“类”也即与之有亲缘关系的群体来研究该对象的一种理论。与一般孤立研究不同的是，该理论着力于被研究对象与其同类因子间聚合关系的探讨，即从“聚合”的视阈来考察被研究对象的发生、发展、变异与萎缩。一般来说，类群是由若干相关

类簇构成，而类簇又由若干同类因子构成。类群理论需要着重阐释以下问题：类群因子之间为什么能聚合，怎样聚合？决定其形态的基本因素是什么？类群因子之间之所以能够聚合的机理在于，诸因子之中有的因子具有较大的引力，能够将相关因子集合在其周围，此因子即类核。类核是某一类簇的核心因子，它具有某种聚合力和兼容度，足以结构周围的类群因子以形成综合性的种类（类簇）。同时，类群又是由一定的方式被聚合在一起的，这种方式就是类群的结构方法，它决定着类群或类簇的稳定与表征。类群的聚合方法因类群的性质而不同，并且是一个动态的过程，即不同的类群或类簇具有不同的聚合方式，即使同一类群或类簇在不同的历史时期聚合的方式也会有所改变。此外，相关因子各自的特征、存在方式、结构方法又影响着由类核构成的综合性类簇的形态和特点。

类聚理论尤其适合对综合性艺术品种的分析，因为此类综合性品种不仅是整个类群链条中的一环，呈现出外部聚合的诸种形态；同时其自身也可视为一个子类群（类簇），其内部诸种类型的确立及其关系，将直接影响到该品种外部形态的表征，从而非常典型地体现了类群因子的种种聚合特点。

2. 理论的界定。

类群有不同的种类，本书旨在研究唐、宋、元时代的民间表演伎艺类群，尤其是重点研究其中的杂剧类簇，这一类簇包括唐代杂剧、宋代杂剧、院本、早期南戏、元杂剧等。我们之所以将院本、早期南戏都纳入杂剧类簇的范畴，是因为这些戏剧形式在我们研究的时间范围里也被称为“杂剧”①。从概念的边界来看，杂剧类簇的概念小于戏剧，或者说比戏剧的模糊称谓更为精确，指称的对象更为具体。同时，杂剧类簇的概念不仅包括曲唱的因素，也包括非曲唱的因素。换言之，本书旨在研究中国杂剧发生、发展和走向成熟的历史，探讨其发生的机理、存在的形式、兼容的方法以及演变的规律。

---

① 院本被称为杂剧，见陶宗仪《南村辍耕录》卷25“院本名目”条：“院本、杂剧其实一也。”南戏被称为杂剧，见祝允明《猥谈》：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之‘温州杂剧’。”早期南戏又被称为传奇，见《小孙屠》第一出：“后行子弟，不知敷演甚传奇？”《宦门子弟错立身》第五出：“闲话且休提，你把这时行的传奇……”

3. 杂剧类簇存在的前提。

杂剧类簇作为一种综合艺术，是建立在与之有亲缘关系的类群基础上的，亦即杂剧是通过对唐宋说唱艺术、俗乐艺伎、剧谈诨话、大曲小唱、戏弄杂技等亲缘因子的汲取中生长起来的。这就需要以类群理论的观点来考察杂剧的发生与发展，此亦即本课题建构类群理论的前提条件。

4. 杂剧类簇发生的机理。

长期以来，在研究中国戏剧发生学问题上，一直有一种方法论倾向，就是将后来成熟戏剧（如杂剧、南戏）的某些特征性因子提取出来，然后作追根寻源式考察，以此作为考察中国戏剧发生问题的基本方式。这些被提取的特征性因子包括扮演、模仿、歌舞等等。毫无疑问，这些因子与后来的成熟戏剧样式有着相当的密切度，但是，仅仅考察密切度并不能解决发生学的一个基本问题：这些单个因子究竟是如何自发地产生综合性戏曲艺术的？根据这一思路来审视中国戏剧的发生问题，我们就会发现这样一种遮蔽：戏剧的单个特征性因子被追溯得越来越久远，甚至与人类文明同源，如古巫的模拟表演，但却和中国戏剧的成熟时间却愈拉愈远。这就难免使人顿生疑窦：这些因子和后来的“真戏剧”（王国维语）究竟有何关联？换言之，尽管这些因子已经出现数千年甚至更为久远，也尽管这些因子与日后的杂剧有一定的关系，却为何未能直接生成杂剧？可见，这种方法并不能有效地解释中国戏剧的发生问题。

我们发现，单个因子关系密切度并不足以解释戏剧发生的机理，还有一个重要的因素即因子的聚合能力必须同时加以考虑，这就需要引入一个新的概念——“类核”作为观照。类核即某一类群的核心因子，它具有某种聚合力和兼容度，足以结构周围的类群因子以形成新的综合性种类（类簇）。本书旨在通过探讨杂剧所属的民间表演伎艺的类核、类核聚合力、类核兼容度来发明杂剧发生的机理，并进而解释何以歌舞、俳优、杂戏出现上千年之久未能生成杂剧，何以也具有同样综合性功能（聚合力）的说唱（如诸宫调）、杂戏未能形成全能性的综合艺术。

5. 杂剧类簇的特点。

人们一般都认为杂剧是一种综合性艺术，这当然没有疑义。问

题是，这种综合并不仅仅是对被综合品种的简单撷取与迭加，而是依其自身的性质对各被综合的品种进行了一番选择、整合、变异，从而构成了杂剧及其类簇的特点。这些特点最重要的，有以下几点。

第一，文学性。

与其他文学样式相比，杂剧类簇同样具有文学性特点。杂剧的文学性，不仅表现在它的形式特征上，如它的唱词、宾白、上场和散场诗，甚至题目正名都具有强烈的文学色彩；也不仅仅表现在它具有关汉卿、马致远、白朴等大文学家的加入上，而是在其孕育过程就已先天地注入了文学的基因，从而才有了我们上述的文学性表征。

尽管上个世纪以来，一种贬斥文学的戏剧思潮就在流行，包括反剧作家、反剧本文学之类的主张，如英国著名戏剧理论家戈登·克雷认为："诗人不是属于剧场的，他从来也不是出身于剧场，将来也不可能是属于剧场的。"① 法国戏剧大师安托南·阿尔托在《论语言的信件》一文中也称："我认为，最最基本的真理是：戏剧是门独立自主的艺术，如果它想复活或者仅仅生存下去，就必须显示其与剧本有所区别，与纯话语、文学及其他一切固定的文字手段有所区别。"②

但是，这些观点完全不符合中国戏曲发生发展的历史事实，也不能涵括中国戏曲的本质特征。从中国戏曲发生的角度看，杂剧从一开始就和文学有着十分密切的关系，诗人、文人与杂剧有不解之缘。早期杂剧的文学性特征主要表现在以下几个方面。

其一，杂剧类簇的诗词韵语形态。本书的研究表明，最初的杂剧形态——唐代的"斫拨"，就运用了嘲拨、作语、口号等手法，是一种采取韵语形式进行戏谑的滑稽小戏，与一般意义上的戏弄不同。这种形式直接影响了后世中国杂剧的"诗剧"性质：包括曲词、上场和散场诗、题目正名等具有文学色彩的韵语。此外，宋代文人写作的大量杂剧词、勾杂剧词、乐语也与此有渊源关系。再者，当时出现了具有文学性质的"赋剧"与"酸剧"。"赋剧"如《武林旧事·

① （英）戈登·克雷《论剧场艺术》，第 4 页。

② （法）安托南·阿尔托《残酷戏剧——戏剧及其重影》，第 105 页。

官本杂剧段数》中的《黄河赋爨》,《辍耕录·院本名目》中的《大口赋》、《风魔赋》、《疗丁赋》、《由命赋》、《便痈赋》、《方头赋》、《罢笔赋》。"酸剧"如《武林旧事·官本杂剧段数》中的《褴哮负酸》、《秀才下酸擂》、《急慢酸》、《眼药酸》、《食药酸》,《辍耕录·院本名目》中的《合房酸》、《麻皮酸》、《花酒酸》、《狗皮酸》、《还魂酸》、《别离酸》、《王缠酸》、《谒食酸》、《三摞酸》、《哭贫酸》、《插拨酸》等。

其二,杂剧类簇的文人类型脚色。杂剧的某些亚脚色名如"哮"、"酸"与文人密切相关,而且,将杂剧的扮演人物提升为某种类型的脚色,说明此类人物已成为最常见的戏剧人物而被类型化。如《武林旧事·官本杂剧段数》中的《扯拦(按:即"褴")六幺》(原注:三哮)、《双栏哮六幺》、《四哮伊州》、《双哮新水》、《双哮采莲》、《三哮挂铺儿》、《三哮揭榜》、《三哮上小楼》、《三哮文字儿》、《三哮好女儿》、《三哮一担脚》、《褴哮合房》、《褴哮店休妲》、《褴哮负酸》等。

其三,大量的杂剧类簇文人剧目。此类剧目如《王安石》、《黄鲁直》、《佛印烧猪》、《贺方回》、《蔡消闲》等。此外,还有很多剧目与诗话有关,如《崔护六幺》、《崔护逍遥乐》、《乐昌分镜》、《三笑图》、《柳絮风》、《红索冷》、《杨柳枝》、《墙外道》、《共粉泪》等。至于杂剧成熟时期,文人如关汉卿辈直接参与杂剧的创作与表演,更是众所周知的事情。

第二,非案头化。

需要指出,中国杂剧类簇虽然具有文学性特点,却是反案头的。这是因为杂剧是场上的,而非阅读的;是大众的,而非雅士的。换言之,杂剧类簇的文学性特征,并不表现为或者不主要表现为文本文学,它存在于现场之中,存在于观众之中,它需要掳获尽可能多的观众,需要雅俗共赏,需要平民口味。因此,案头文学的种种特征并不完全适合杂剧类簇。杂剧类簇的非案头化主要体现在以下几个方面。

其一,诗词的口语化。早期杂剧虽然大量使用了诗词和韵文,但基本属于口语化的俗诗。如嘲拨性韵语,包括作语、口号,以及杂剧中的上场和散场诗等等,皆以诙谐性口语化为特征。

元人周德清深谙案头戏剧之局限，他在《中原音韵》卷下“作词十法”中有“造语”一法，分为“可作”与“不可作”两类，其不可作者包括所谓“书生语”，这种书生语只适于案头阅读，却无法进入表演实践：“书之纸上详解方晓，歌则莫知所云。”相反，民间艺人的“搆肆语”则完全不必以文人的阅读审美为标准，只要适合表演即可：“不必要上纸，但只要好听。俗语谑语市语皆可。前辈云：街市小令唱出新茜意。成文章曰乐府是也。乐府小令两途，乐府语可入小令，小令语不可入乐府。”明人王骥德《曲律·论剧戏》亦云：“词藻工，句意妙，如不谐里耳，为案头之书，已落第二义。”①

其二，曲词的俗化。在一个教育尚未普及的时代里，只有通俗易懂的词曲才能被人们广泛接受。宋代柳永的词之所以不胫而走，被广泛传诵，就是由于其“近俗”。《艺苑雌黄》云：“柳（永）之乐章人多称之，然大概非羁旅穷愁之词，则闺门淫媟之语，若以欧阳永叔、晏叔原、苏子瞻、黄鲁直、张子野、秦少游辈较之，万万相辽，彼其所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦故也。”②

戏曲的曲词更是如此。因为戏曲的曲词不仅要传达感情，有时还要承担发展剧情的任务，必须在尽可能符合曲律的前提下，以能听懂为要义。据《花草蒙拾》载：“王渼陂初作北曲，自谓极工。徐召一老乐工问之，殊不见许。于是爽然自失，北面执弟子礼，以伶为师。久，遂以曲擅名天下。词曲虽不同，要不可尽作文字观，此词与乐府所以同源也。”③ 文人作曲词，往往采取填词的方式，虽然“极工”，但仍属于作“文字观”，故而未得老乐工首肯。20世纪30年代，凌霄、汉阁在《案头人与场上人》一文中也指出了这一点：

> “案头人”与“场上人”的立场是各自独立的，如其文人词客只以吟咏为事，不与剧曲发生关系，自无顾虑到“诗词与歌曲音律异同”之必要。如其伶工歌者能唱法又能自己撰稿修词，

① 《中国古典戏曲论著集成》第4册，第137页。

② 宋·胡仔《苕溪渔隐丛话后集》卷39引。

③ 清·王士禛《花草蒙拾》。

则亦无须求援乞料于文人。[①]

第三，行为与声音。

与纯粹的文学样式相比，杂剧类簇又具有非文学性特点，因为杂剧类簇是通过表演来实现的。戏曲表演的两大要素："行为动作"与"声音效果"，是难以用文本进行描述的。韩国艺术家白南准曾对文字的描述功能深表无奈：托尔斯泰需要二十页来描写安娜·卡列尼娜，而福楼拜需要三十页来描写包法利夫人，其实他们只需要一架拍立得照相机。白南准这话如果是对戏曲表演的行为动作来说的，那他就该换成"其实他们还需要一架索尼牌摄像机"。文字对静止视觉图像的表达尚且不及照相机，那么，戏曲表演的行为动作更非文字所能胜任。认识并强调杂剧的非文本性特点有助于我们避免长期以来形成的仅对戏剧进行文学研究的单一视角，摆脱只从文人的角度而不是艺人的角度来分析戏剧的局限，真正地站在民间表演伎艺的立场而非文人的立场提出问题和诠释问题。只有当我们以"他者"的目光进入民间表演领域，才能产生足够的好奇和对新问题的敏感。我们下面强调的中国民间表演伎艺的"格式化框架内的套袭与变异"方法的分析视角，就是据此提出来的。

面对杂剧的表演，文本的局限顿时凸显出来，因为行为与声音是视觉与听觉的、现场的、舞台的、表演的，这一切难以用文本精确地进行记录，如果不是艺人们言传身教的传授剧目，仅据文本进行演出，就难免演人人殊、风格各异了。这也是现代导演在依据剧作文本编排实际演出时需要再创作的原因。正是由于杂剧类簇的这些特点，导致了中国戏剧场上与案头的差异，因为案头难以描述杂剧类簇的行为与声音，这也是我们读剧本与看演出时所出现的不同欣赏趣味的根源。前者与其说是欣赏戏剧，不如说是欣赏"曲词"，是一种文学阅读而非戏剧观赏。我们强调杂剧的行为与声音特点，并非说它不具有文学性。作为一种综合艺术，杂剧同样包含了诸多的文学因素，但和纯粹的文本文学相比，杂剧作为一种表演艺术，一种行为活动，又有文学所不能完全涵括的特点。我认为，这应该

① 凌霄、汉阁《案头人与场上人》，《剧学月刊》第3卷第3期，第7页。

就是法国戏剧理论家安托南·阿尔托“东方戏剧完好地保存了戏剧概念”之所指[①]。这一认识，是我们在对杂剧历史形态演进的研究中提炼出来的，也为本课题的研究提供了新的视角，为新领域的拓展奠定了基础。

杂剧类簇的“声音效果”特点，集中体现在“唱”上，当然也包括各种模拟效果的声音、音乐伴奏的声音。杂剧类簇的“行为动作”特点，集中体现在“演”上，用伶人话说是“打杂剧”[②]、“打诨”、“做院本”。王实甫《丽春园》第一折净李圭曰：“也会做院本，也会唱杂剧。”王骥德《曲律·论插科》：“插科打诨，须作得极巧，又下得恰好。人善说笑话者，不动声色，而令人绝倒，方妙。大略曲冷不闹场处，得净丑间插一科，可博人哄堂，亦是剧戏眼目。若略设安排勉强，使人肌上生粟，不如安静过去。古戏科诨，皆优人穿插，传授为之，本子上无甚佳者。”[③]

西方戏剧也十分强调“行为动作”，甚至将其认定为“戏剧的本质”。英国戏剧理论家马丁·艾思林称：“希腊语中戏剧（drama）一词，只是动作（action）的意思。戏剧就是模拟的动作、仿效的动作，或人的行为的再现。关键的是着重强调动作。因此戏剧不单纯是一种文学形式（虽然一出戏里所用的语言一经写下来后，可以看作是文学作品）。戏剧之所以成为戏剧，恰恰是由于除语言以外那一组成部分，而这部分必须看作是使作者的观念得到充分表现的动作（或行动）。”[④] 安托南·阿尔托也称：“戏剧不拘一格，利用一切语言：形体、声音、话语、激情、呼喊，恰似精神需要语言才能表现。将戏剧固定在一种语言里：书面话语、音乐、灯光、声响，这标志着在短期内它要消亡，因为对一种语言的选择表面人们赞赏这种语言的诸多便利，而语言的干枯则是与它的局限性相伴而来的。”[⑤] 并认为：“戏剧的本质在于以某种方式去填满舞台上的空间，使之富有

---

① （法）安托南·阿尔托《演出与形而上学》，见《残酷戏剧——戏剧及其重影》，第 32 页。

② 宋·刘昌诗《芦浦笔记》卷 3“打字”条，第 24 页。

③ 明·王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第 4 册，第 141 页。

④ （英）马丁·艾思林《戏剧剖析》第 2 章《戏剧的本质》，第 6 页。

⑤ （法）安托南·阿尔托《戏剧与文化》，见《残酷戏剧——戏剧及其重影》，第 7 页。

活力，在某处引起感情及人性感觉的大骚动，引起悬而未决的情景，而情景是由具体动作来表达的。”[①]

6. 杂剧类簇的结构方法。

类群是由一定的方式被聚合在一起的，这种方式就是类群的结构方法，它决定着类群或类簇的稳定及其形态。

中国民间表演伎艺的结构方法是所谓的“格式化框架内的套袭与变异”，这是一种既有套式又能灵活变通的“活套”。它通过将某一行之有效的、经过观众选择的优秀表演伎艺以格式的方式将其固化，形成所谓的“格范”、“框格”、“戏式”。元人吴莱《辨魏汉律之误》：“尝谓乐工肄乐，先须通达强记，巧妙斡旋，复穷十载，晓夜之思，而务谙前人格范之正，固不可以草茅无识而轻议乐。”[②] 这些范式并非具体的表演伎艺，而是经过提炼后具有一定抽象性的范形框架。这种格式框架的作用在于：它既能为表演者提供便于学习和掌握的优秀套路，又能为表演者预留足够的创新变通空间，同时也是剧种在类群中保持其个性和稳定的重要手段。具体而言，“格式化框架内的套袭与变异”的方法，主要有脚色制的表演格式、套曲式唱腔音乐格范、科介类的动作范式、拴搐式的结构内容戏式等等。本书将对以上格范的形成、演变、功能及其对杂剧形态的影响作出自己的说明。

中国戏曲表演中，有丰富的“程序”或“套子”。如表现打仗的程序：以龙套来代表千军万马，用各种各样的把子和挡子来表现战斗中的冲锋、陷阵、进攻、防御、坚守、对垒等。表现骑马的程序：竹马、趟马等。还有生旦净末丑等各行当的程序动作等等[③]。以往人们的研究往往集中在如何认识和评价这些固定化的程序上，但从“格式化框架内的套袭与变异”的民间表演伎艺的结构方法的视角出发，我们将提出并认识一些更为本原的问题：为什么中国古代戏曲要有程序，这些程序究竟有何功能，程序是以怎样的形态存在和发展的。

---

① （法）安托南·阿尔托《论语言的信件》，《残酷戏剧——戏剧及其重影》，第107页。

② 明·唐顺之《稗编》卷37。

③ 黄克保《戏曲表现手法的几个问题》。

7. 杂剧类簇的功能。

类簇凭什么聚合为类群？换言之，决定类群中包含这些而不是那些类簇的内在规定性究竟是什么？很明显，这种规定性在于它们具有相同或者相似的功能，正是这种功能的同一性，成为类群中各种类簇的粘合剂。对于民间表演伎艺类群而言，将其归纳或者说聚合在一起的主要功能是娱乐，在本书中将要研究的种种类群场中，如行院、河市乐、瓦舍、教坊、赛社、酒肆、路歧等等，为什么聚集着杂剧、杂戏、杂耍、说唱等等，就因为它们具有共同的娱乐功能。

戏剧作为民间表演伎艺的主要形式其基本功能也是娱乐，这一点西方也是如此。布莱希特认为，使人获得娱乐，从来就是戏剧的使命，像一切其他的艺术一样。这种使命总是使它享有特殊的尊严，它所需要的不外乎是娱乐，自然是无条件的娱乐①。

8. 杂剧类簇的形态。

类群形态的描述：历史上的艺术形态如同星系，各类品种的艺术如同星球，在历史、社会、文化环境所构成的引力“场”——“星河”中寻找自己的位置，我们称之为“星系状态”。艺术星球根据其类核引力的大小也有恒星、行星、卫星、流星之分。有的艺术品种由于具有强大的引力与容量，发展成某种综合艺术，成为艺术恒星，它吸收大量的小型艺术品种，构成该综合艺术的有机整体。与此同时，这些小型艺术品种又各自独立地在艺术星系中存在着。在某种内力与外力的作用下，当综合性艺术品种老化或引力超过其容量时，会出现衰竭性爆炸。同样，某些小型艺术品种也可能生长成新的具有强大综合优势的艺术恒星。

不仅类群具有整体性形态，其内部的各种类型也各有其存在形态。这种存在形态具有历时性特点，在时间的坐标里，类型的存在形态是一个动态的发展过程。探讨某一类型在某个历史时期里何以呈现出某种形态，可以为我们更深入地了解该形态的生态环境提供一种新的视角。

以杂剧为例，杂剧最初的存在形态只是表演艺术，后来又发展

① 布莱希特《戏剧小工具篇》，《布莱希特论戏剧》，第6页。

成文本形态。在表演形态的杂剧中，有宫廷表演、瓦舍表演、路岐表演等等，又有连台表演、折子戏、清唱等等。杂剧的文本形态也各有不同，如供脚色个人使用的“掌记”、框架提纲式的“幕表戏”、以“段数”“名目”存在的杂剧院本、号称“全本”“的本”的整本杂剧、只有唱词的各种“摘艳”“乐府”等等。如何解读杂剧的这些存在形态，是一个饶有兴味的问题。

（三）类群理论的基本范畴

1. 类群。

即由同类因子构成的群体。任何事物都不可能孤立地存在，但在同时存在的各个个体之间，又并非完全平行的关系，有的相关性强，有的相关性弱，有的曾经聚合在一起，后来不再相干，有的曾经不相干，后来逐渐靠拢。我们将所有相关因子或曾经相关的因子都视为同类因子，以便加以历时性研究。类群之下有类簇，类簇之下有类簇因子。这些因子以各种不同的方式聚合、离散、重组，使类群与类簇呈现出不同的形态。研究这些因子的亲缘关系、组合方式、历史形态、演进规律，就成为类群理论的基本任务。

本课题主要研究的是民间表演伎艺类群中的杂剧类簇，在时间区间上，主要研究杂剧生成时代的民间表演伎艺类群，即唐、宋、元三个时段的民间表演伎艺类群。

2. 类群因子。

又称类别，即构成类群与类簇的相关性各个个体。就本书研究的民间表演伎艺类群而言，这些因子构成了杂剧所处的生态环境，决定着杂剧的生成形态。而且，这些类群因子因不同的历史时期而有所不同，以《都城纪胜》的记载为例，宋代流行于杭州瓦舍的民间表演伎艺有：散乐、杂剧、诸宫调、传奇、灵怪、八曲、说唱、细乐、荒鼓板、清乐、唱叫小唱、嘌唱、叫果子、唱耍曲儿、叫声、下影带、散叫、打拍、唱赚、覆赚、纽元子、角抵之戏、踢弄、上竿、打筋斗、踏跷、打交辊、脱索、装神鬼、抱锣、舞判、舞斫刀、舞蛮牌、舞剑、踢瓶、弄碗、踢磬、弄花鼓搥、踢墨笔、弄球子、椤筑球、弄斗、打硬、教虫蚁、及鱼弄熊、烧烟火、放爆仗、火戏儿、水戏儿、圣花、撮药、藏厌、药法傀儡、壁上睡、小则剧术射

穿、弩子打弹、攒壶瓶、手影戏、弄头钱、变线儿、写沙书、改字、弄悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡、影戏、小说、说公案、说铁骑儿、说经，说参请、讲史书、合生、商谜[①]。

3. 类簇。

即在类群之下，由密切度较高的类群因子构成的相对独立的种类。类簇之间的诸因子具有较强的相似性和密切度，从而形成了相关程度较高又相对稳定的群体。在同一类簇之间，诸因子更容易交换或融合。如杂剧类簇，包括唐代的杂剧，宋代的滑稽戏，院本，南戏等，在唐宋时期，杂剧类簇甚至还包括“杂剧”一名在该历史时期内所涵括的嘲弄、诨话、杂戏、傀儡等。当然，为了避免概念混乱及误会，当“杂剧类簇”指称上述内涵时我们将予以注明。杂戏类簇，包括代面、拨头、窟儡子、排闼戏、角力戏、瞋面戏、冲狭戏、透剑门戏、蹩掷戏、蹩球戏、蹋鞠之戏、踏球戏、绢戏、五凤戏、猨骑戏、凤皇戏、参军戏、假妇戏、苏葩戏、踏摇娘、羊头浑脱、九头师子、弄白马、益钱、寻橦、跳丸、吞刀、吐火、旋盘、筋斗、都卢伎、凤书伎、藏挟伎、杂旋伎、弄枪伎、蹩瓶伎、擎戴伎、拗腰伎、飞弹伎。说唱类簇，包括说话、小说、演史、说经、调笑、唱词、唱赚、诸宫调等等。音乐类簇，包括击缶、抚琴、鼓瑟、调筝、撞钟、鸣鼓、吹角、吹螺、打钹、鼓簧、吹箫、吹笙、敲磬、弹丝、击筑、调弦等。歌舞类簇，包括踏緂、队戏、嘌唱、小唱、道情、缠令、耍曲、队舞、柘枝、舞绾、鲍老、地仙、速始、斋郎、棹刀、蛮牌、剑器等等。

4. 类核。

类群尤其是类簇诸因子之间的关系并不都是平行的，这些因子之所以聚合在一起，是因为其中某种因子具有较大的引力，能够将相关因子集合在其周围，此因子即类核。类核是某一类簇的核心因子，它具有某种聚合力和兼容度，足以结构周围的类群因子以形成综合性的种类（类簇）。

以杂剧类簇为例，其类核既非歌唱、舞蹈，也非戏弄，而是最

---

① 《都城纪胜·瓦舍众伎》。

初的“剧”，即扮演性质的对抗性戏谑诨科[①]。“剧”作为杂剧的类核，具有很强的聚合力和较大的兼容度，它促使独自说白的滑稽戏语向由两人以上表演的具有对立冲突的戏剧性杂剧转化，并最终吸纳了歌舞音乐使之转变为戏曲（说详第二章）。

5. 类核聚合力。

即核心因子吸引相关因子的能力。它结合相关因子构成一个相对稳定的结构，即类簇。各核心因子的聚合力并不完全相等，有的较强，有的较弱，较强者构成大类簇，较弱者构成小类簇。当核心因子被别的因子替代时，类簇形态就发生变化；而当核心因子的聚合力减弱乃至消失时，类簇就逐渐解体直至消亡。

6. 类别兼容度。

类别兼容度指某一因子所具有的包容其他小因子的程度。在民间表演伎艺类群里，其中某一因子所具有的吸纳其他艺术技巧的包容程度，反映了该表演伎艺的综合容量和未来的扩张前景。表演类别的兼容度是由该表演伎艺的覆盖能力所决定的，而覆盖能力又是由该表演伎艺所运用的身体部位和伎能的多寡所决定的。作为表演，主要是形体的艺术功能的展现，大多数表演仅仅需要运用人体的某一部分艺术功能，如舞蹈、杂技展现的是肢体的艺术功能；嘲弄、诨话主要展现语言的艺术功能；歌唱主要展现嗓音功能和面部表情；说唱除了展现嗓音和表情外，还需要展现部分器乐伎能。作为伎艺，主要展现的人所掌握的各种艺术伎能，但大多数伎艺都是单一性的伎能，如抚琴、鼓瑟、吹箫、敲磬、弹丝等器乐伎能；踢弄、缘竿、筋斗、刀门、泥丸、撮药、圣花、藏厌、驯兽等杂艺伎能。这些民间表演伎艺对身体部位和伎能的要求大多比较单一，因此，其兼容度都相对较小。相对而言，说唱艺术尤其是诸宫调的兼容度较大，但也仅仅需要运用人体的某一部分艺术功能，无法做到全方位的扮演，否则便改变了该艺术品种的性质。但杂剧则不同，在所有的民间表演伎艺中，其类别兼容度最大，所运用的身体部位和伎能是全方位的，几乎可以涵盖所有其他伎艺。

7. 类群场。

① 刘晓明《杂剧起源新论》。

类群是在一定时间与空间中孕育的，这个特定的历史环境就是类群场。它是时间与空间坐标在促发类群诸要素的标尺下所确定的交汇点，这种促使其发育的要素即构成类群场的基本条件。就民间表演类群而言，其中最主要的促发因素是娱乐。因此，所有后来生发杂剧的历史场景无一例外的都是娱乐场，如瓦舍、教坊、赛社、河市、行院、酒肆、路歧等等。

8. 格范。

即民间表演伎艺经过提炼后具有一定抽象性的范形框架，是民间表演伎艺中具有重要方法论意义的术语。“格范”并不是我们的生造的概念，民间艺人早在宋元时代就广为使用，可见格范早已成为民间表演伎艺中自觉使用的方法。

南宋宝祐年间（1253—1258），画院待诏朱玉《灯戏图卷》所画的戏帷横额上书：“按京师格范，舞院体诙谐。”

《张协状元》第一出：“【满庭芳】暂息喧哗，略停笑语，试看别样门庭。教坊格范，绯绿可同仝声。”

《水浒传》第八十二回：“依院本填腔调曲，按格范打诨发科。”

《宦门子弟错立身》第四出：“【紫苏丸】奴家年少正青春，占州城煞有声名。把梨园格范尽番腾，当场敷演人钦敬。”

《小孙屠》第一出：“【满庭芳】雍容弦诵罢，试追搜古传，往事闲凭。想象梨园格范，编撰出乐府新声。”

明人许潮《同甲会》（《盛明杂剧》）：“近访得西京有一个会演传奇的子弟，殊有梨园格范。”

由民间艺人使用的，与“格范”一词具有同质意义的术语还包括“框格”、“戏式”、“格式”、“活套”、“科段”、“格样”等等。

戏式：

《风月锦囊》中收录了《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊伯喈》、《摘汇奇妙戏式全家锦囊荆钗》、《摘汇奇妙戏式全家锦囊苏秦》、《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊北西厢》、《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊拜月亭》等[①]。

格式：

---

① 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》。

《九宫大成》："【水底鱼】全阕本八句，末句作迭，共成九句，此格式也。"[1]

《朱子语类》卷一三："或问科举之学，曰做举业，不妨只是把它格式概括。"

活套：

元人阴劲弦《韵府群玉》卷一二："一切有为法如梦幻泡影，详观《金刚经》。活套：云梦幻泡影，潭梦幻泡影，倒帘梦幻泡影，梅栋梦幻泡影。"[2]

明人曹于汴《仰节堂集》卷八："乃人心不古，遂有口耳活套，掇拾粉饰以为出身之媒。"[3]

明人周顺昌《忠介烬余集》卷二："至于做官活套，尤在多拜客、少讲话。"[4]

明人徐会瀛辑《新刻燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》卷七："书启活套。"

熟套：

《琵琶记》第十出："（丑）有有，列位做律诗，都把那赴试的事为题，恐是熟套。小子如今另立一题。"

明人孟称舜《节义鸳鸯冢娇红记》第三十四出："【字字双】我做帮闲职业高，休笑。轻衫小帽会妆么，熟套。"

《桃花扇》第十出："（生）闻得左良玉军门严肃，山人游客，一概不容擅入。你这般老态，如何去的？（丑）相公又来激俺了，这是俺说书的熟套子。我老汉要去就行，不去就止，那在乎一激之力。"

科段：

《董解元西厢记》卷五："【满江红】你好不分晓，是前来科段，今番又再使。"[5]

《明本大字应用碎金》卷下《技乐篇》："宫调、管色、窠段、关

① 《九宫大成南北词宫谱》。
② 元·阴劲弦《韵府群玉》卷12"梦幻泡影"条。
③ 明·曹于汴《仰节堂集》卷8"又答李赞字"条。
④ 明·周顺昌《忠介烬余集》卷2"与文湛持孝廉书一"条。
⑤ 金·董解元撰、凌景埏校注《董解元西厢记》，第107页。

掠。”其中的“窠段”即科段。

《五灯会元》卷一八“汹潭干禅师法嗣”条：“今日信手拈来，从前几曾计较，不离旧时科段，一回举着一回新。”[①]

《朱子语类》卷一三九：“韩文不用科段，直便说起去，至终篇，自然纯粹成体，无破绽，如欧曾却各有一个科段。”

格样：

《宦门子弟错立身》第十二出：“【调笑令】我这爨体，不查梨，格样全学贾校尉。”

元人李唐宾套数【风入松·月上海棠】：“尘蒙金锁闲朱幌，泪湿香绒冷绣床，无语傍妆台，全不似旧时格样。”

《朱子语类》卷二一：“古人作文，亦须有个格样，递相祖述。”

（四）两个新的视角

从类群理论出发，将导致两个新的视角。

1. 从杂剧的相关群落来研究杂剧。

这是杂剧的综合性艺术特点所决定的。如前所述，杂剧是通过对唐宋说唱艺术、俗乐艺伎、剧谈诨话、大曲小唱、戏弄杂技等亲缘因子的汲取中生长起来的，特别是散乐与诸宫调，对其影响尤为巨大。总之，这些因子构成了杂剧所处的生态环境，决定着杂剧的生成形态。这是相关群落的存在对研究杂剧的形成与发展所具有的意义。由此出发，我们将回答以下问题：作为一种综合艺术的存在形式，为什么在中国会形成杂剧，而不是其他戏剧形式？中国何以未有正剧先有杂剧？杂剧的原生点在哪里？杂剧何以在唐代发生？杂剧何以由杂戏到谐剧再到戏曲渐次演进？杂剧何以未发展为话剧或歌剧？为什么古代戏曲会有副末开场、间场戏、夹杂伎艺表演的演出形态？为什么是杂剧综合了其他表演艺术品种，而不是杂戏或者歌舞或者说唱等等综合了杂剧？如果杂剧综合了它的相关群落是一种必然，那么，决定这种必然的因素是什么？了解这类因素对于廓清戏剧史上的诸种未解之谜有何意义？这是从杂剧的相关群落整体性研究杂剧的视角所提出的并要回答的问题。

---

① 宋·普济《五灯会元》，第1191页。

2. 从民间表演伎艺的方法和规律来研究杂剧。

这是杂剧作为表演艺术的特点所决定的。这一视角重点研究的不是表演伎艺本身——当然，这也是本课题需要研究的内容——而是掌握和传承这种伎艺的方法和规律，以及这些方法对中国戏曲的形成、发展所带来的影响，对中国戏曲诸种形态的规定。简言之，中国民间表演伎艺的方法和规律主要指的就是所谓"格式化框架内的套袭与变异"这一方法的诸种语言，如脚色制的表演格式语言、套曲式唱腔音乐的语言、科介类的动作范式语言、拴搐式的结构内容语言等等。即伶人所谓"格范"、"框格"、"戏式"，通过这类方法将经过观众选择的优秀表演伎艺以格式的方式固定化，从而将那些偶然出现的、或由天才创造的卓越表演艺术化为一种可以传承的表演伎艺基因，产生以简驭难、化个别为一般的效果，也使杂剧由仅可"施于一时一地"的临场表演进化成一种可以由不同演员在不同场合演出的重复表演。明人王骥德云："（古之）优人自造科套，非如今习现成本子，俟主人拣择，而日日此伎俩也。"[①] 王骥德的这段话指出了两个事实。第一，早期优人的演出，现场感很强，是随情境临时发挥的，彼时彼地之表演，不施之于他时他地。第二，至"如今"，已经形成所谓"科套"，可重复表演，故而"日日此伎俩也"。随着中国戏剧的发展，艺人演技的成熟，戏剧表演也强调变通与适应，即所谓"活套"。中国戏剧的本质是质朴的、本色的，但又是艺术的、奥秘的，中国戏剧要成为一种能够普及的表演艺术，必须解决这样一个矛盾：表演的难度与掌握的容易度，偶然的天才创造与可传布的普及性。表演没有难度，就成为不具观赏性的小儿戏弄；表演太难，就不易掌握难以流传。尤其是偶一为之的天才创造如何变为一种常规的、可习而得之的表演艺术，中国民间艺人数百年来积累了一套行之有效的带有规律性的方法，这种方法对于我们研究戏剧艺术，具有重要的参考价值。从民间表演伎艺的方法和规律的新视角来研究杂剧，我们将提出并解释以下问题：为什么中国戏剧会有脚色制，脚色制是如何形成的？杂剧为何要发展为四折一

---

① 清·姚燮《今乐考证·缘起·戏之始》，《中国古典戏曲论著集成》第10册，第5页。

楔子的结构体制？杂剧何以要一人主唱？杂剧的曲腔何以有固定的套式？为什么中国戏剧到宋元之际才真正成熟？什么是中国戏剧成熟的标志？剧曲何以要歌“啰哩嗹”？等等。从这一视角出发，不仅许多旧有的问题需要重新审视，而且，更多的新问题将会被揭示出来。

（五）类群理论在戏剧研究中的意义

1. 知识考古学的意义。

长期以来，中国戏剧研究的理论基础建设一直未受到足够的关注，尤其缺乏一种具有中国戏剧个性的理论独构。本书所提炼的“类群理论”在某种意义上也许能为夯实这一理论基础提供某些基石。该理论源自中国戏剧的历史实践，能为考察本土戏剧提供一个新的视角。如前所述，类群理论为我们研究民间表演伎艺提供了两个新的视角，即从杂剧的相关群落来研究杂剧和从民间表演伎艺的方法原则来研究杂剧的视角。在此视角下，一些隐而不彰的问题被揭橥出来，一些尘封多年的疑案豁然有了答案，一些旧有的陈说被赋以新的解释。根据类群理论，我们将回答中国杂剧史上若干十分特异的问题，即解答究竟是什么的问题，这些问题包括杂剧史中的某些重要的背景知识、概念和现象，如拴搐、科介等等。

2. 诠释学的意义。

根据类群理论及其新视角，我们还将进一步阐释何以是（为什么是）的问题。类群理论在诠释学上的一个重要意义是超越就杂剧论杂剧，提出一些更为本源性的问题来，比如，为什么在中国会形成杂剧，而不是其他戏剧形式，中国何以未有正剧先有杂剧，为什么中国的戏剧会有脚色制，等等。这些问题我们在“两个新的视角”一节曾加以列举，此处不再重复。其中有一部分问题是从未提出过的，有一些虽有人提出过，但本课题将赋以新的解说。

比如中国戏剧史上著名的“汤沈之争”，论者往往从审美意义的角度作价值评判，或强调本色，或强调文采，由于这种讨论带有主观评价的色彩，往往言人人殊。但以类群理论的视角作观照，我们注意的不再是争论双方的美学标准和意义，而是为什么在此时此刻会有这场争论，这场争论何以发生？它和作为民间表演者——伶人

们有何关系，在中国戏剧发展史它究竟说明了什么？

如前所述，杂剧类簇作为民间表演伎艺的一种，具有文学性与非文学性的双重特点。这种特点，使杂剧类簇（包括南戏、传奇）既需要文人的参与，又可不依赖文人独立存在。因为文学性不一定只有依赖文人才能实现，杂剧作为一种民间文学非文化人也能完成其文学性，文人的作用只是使其更加雅化而已。然而，正是杂剧的双重特点，使杂剧沿两条线发展：文人剧与民间剧。由于杂剧的文学性特点，使文人加入了戏剧创作的行列，但文人只能完成其文学性部分，戏剧的非文学性部分——表演，文人却力有未逮，从而使文人剧逐渐演变为案头剧。当然，也有少数文人精通甚至能参与表演，使文人剧与民间剧有机地结合在一起。到了汤显祖与沈璟的时代，文人剧与民间剧的分野逐渐明显，"汤沈之争"就是因此而产生的。表面看来，汤显祖与沈璟皆是文人，但双方代表的立场却不同。汤显祖倾向于文人剧与民间剧相结合；沈璟尽管强调"本色"，但按照民间表演伎艺所运用的"格式化框架内的套袭与变异"的方法作分析，实际上倾向于案头剧。在中国戏剧发展史上，"汤沈之争"的意义在于揭示了一个规律性问题：作为民间表演伎艺的杂剧类簇最初是一种非文本民间剧，其后发展为文人剧与民间剧，在这一过程中，二者时合时分，最后又逐渐趋向了合一。因为无论人们对"汤沈之争"各自主张实质的理解有多么不同，但主张文人剧与民间剧的结合在当时和现在都是没有疑义的。

又如，论者在比较元杂剧和宋元南戏时，往往从西方"三一律"的美学标准出发，强调元杂剧的严谨与统一，如四折一楔子的统一结构、套曲化的唱腔、文辞优雅等等，而对南戏枝蔓的过甚、文辞的俚俗、诨科的游离颇多微词。对这样一个问题，类群理论首先要做的是诠释而不是评价，即为什么会有差异，差异是怎样形成的，这种差异对二者的未来走向究竟产生了何种影响？对于这些问题的诠释，我们将在后面的相关章节予以回答。

3. 审美的意义。

由于审美问题往往带有很强的主观裁定色彩，不容易纳入客观性的学术研究体系，在笔者以往的研究中，曾尽量回避此类问题。但是，当我们在类群理论的观照下对中国的戏剧艺术性作价值判断

时，不仅发现审美问题可以作客观性研究，而且许多成说有必要重新评估。根据类群理论，我们将首先提出审美的标准问题，一种戏剧样式，一个剧种，乃至一出戏，究竟孰好孰坏？有两种价值尺度，即民间表演伎艺的尺度与文人的尺度。两种尺度当然存在着共同点，但更多的是二者的差异。这种差异主要表现在：民间表演伎艺强调观众，强调戏剧性，强调伎艺方法，强调具有变通功能的套路与可传承性；文人强调格律，强调文采，强调道德整合。《青箱杂记》云："今世乐艺，亦有两般格调：若朝庙供应，则忌麄野嘲哳；至于村歌社舞则又喜焉。"①

民间表演伎艺是因为观众而存在的，没有观众就没有民间表演伎艺，因此，能够吸引观众的表演就是"美"的表演，就有存在的价值。对此，文人的看法往往不同。比如，对于剧中的插科打诨，文人剧常常置于无关紧要的位置，很少采用，或者轻描淡写地注上一句"此处随意作诨"。但民间表演不同，插科打诨正是出彩的地方，所谓有"戏"，极受重视，并形成了一套插科打诨的方法。宋代以降，南戏戏班的班主往往由末脚担任，这种末脚，主要承担着打诨的任务。据洛地先生见告，20世纪50年代初期，杭州的民间戏班中，末脚依然是戏班的班主，尽管其出场的机会远不及生旦，但他浑身都是戏，是真正的核心人物。

民间表演还有某些俚俗之处，量之以传统的道德观念，固然也为文人们所不齿。《宦门子弟错立身》第二出：

> （净白）自家是老都管，吃饭便要满。要我做皮条，酒肉要你管。舍人使唤我，请甚王金榜。相公若知道，打你娘个本。妇人剜了别，舍人割了卵。（末收介）（生）你且急去莫迟疑，我每等候在书帏。（净）小姐若还不来后，你在床上弄寮儿。

《李太白匹配金钱记》第三折：

> （丑）便是这等，我与师父做了几句口号。（净）你念与我

① 宋·吴处厚《青箱杂记》卷5。

> 听。(丑) 我念你听：这个先生实不中，九经三史几曾通。自从到你书房内，字又不写书懒攻。日日要了束脩礼，我看他独言独语似魔风。每日看着你家后厅哭，他敢要入你姐姐黑窟笼。

而且，这种诨科一直被保留在民间戏剧中。《南词叙录》“宋元旧篇”有《朱文太平钱》戏文，久佚不传，但仍保留在福建梨园戏“上路”传统剧目中，有道光年间的手抄本，名曰《朱文走鬼》，其中有一段末丑在暗娼性质的茶店中打诨：

> (丑) 我卜共尔做一记号。(末) 卜再样做记号？(丑) 今那有上等人客来上店，我来摸舌。(末) 尔无因摸舌做乜？(丑) 尔未讨二个摸舌茶，来请人客。(末) 正是雀舌茶。(丑) 呵，是雀舌？啥。(末) 中等人客呢？(丑) 中等人客，我来摸乳齐。(末) 老姐，尔无因摸乳做乜？(丑) 尔未去讨两个摸乳茶，来请人客。(末) 正是乳茶。(丑) 方，是乳茶，啥。(末) 下等人客来上店呢？(丑) 下等人客来上店，我来扐改边（原注：扐改边——抓私处）。(末) 老姐，尔不管人客在处，尔亦敢扐改边？(丑) 尔未去讨二个之（原注：之——女阴）毛茶来请人客。(末) 正是紫毫茶。(丑) 尔都不识见上路人说。(末) 可怎说？(丑) 说是支貌茶，支貌茶。(末) 正是紫毫茶。(丑) 方，是紫毫茶。(末) 音同字不同。[①]

这些似乎有伤大雅的表演内容，往往被人嗤之以鼻，用道德的大笔一挥，一删了之。但作为一种学术问题，则不应该成为我们研究的禁区。事实上，此类戏剧形式，还有更为久远的历史。在唐代，就有伶人称心所表演的“亵戏”[②]，河西节度使王忠嗣诸子“争蓄妓妾，为倡优亵戏”[③]。民间戏曲的这类表演，不仅对我们了解民间伎艺有所帮助，而且有助于我们深入研究民间戏曲的存在形式。换言之，

---

① 吴捷秋校注《朱文走鬼》，《南戏遗响》，第 65 页。

② 《新唐书》卷 103《张玄素传》：“雕虫小技，正可间召，代博奕，不宜屡也。骑射畋游，亵戏酣歌，悦耳目，移情灵，不可以御。”

③ 《新唐书》卷 145《元载传》。

中国民间表演究竟是以怎样的形式存在的，为什么要以这样的形式存在？每一个细枝末节我们都不应该轻易放过。按照黑格尔“存在的就是合理的”观点，上述打诨自然有其存在的理由。而这一“理由”，正是学术研究理所当然的任务，即便是今天，也仍然具有现实意义。今天的山西潞城县、长子县一带的民间赛社，到了晚上有演所谓“诨戏”的习惯。演“诨戏”时，不让女人在场，庙门紧闭。为了不亵渎神灵，还得送走二仙奶奶的神牌，男神的神牌也得背转过去，直到演完才将其复原①。如有一出《放牛》的诨戏，内容是儿子向父亲要媳妇，儿子在茅厕留了两句诗：“小子今年二十五，××破了无人补（暗示生殖器）。”父亲一见也留了两句诗：“不怕你小子生的涨，叫你等到一百上。”② 笔者在江西吉安、抚州调查三脚班时发现民间戏班仍在演出传统剧目《补背搭》、《十八摸》等。可见，作为民间表演伎艺的杂剧即使在文化高度整合的今天，也仍然按其自身的存在形式在民间留存与发展着。

又如戏曲的声腔问题，元杂剧和宋元南戏有很大的不同。元杂剧由于文人的介入，逐渐演变成失去了民间养分的文人剧。这种文人剧与最初关、白、郑、马的剧作不同，后者运用的是直接来自当时民间流行的声腔（虽然有些曲牌来自教坊和宋词，但却在民间流行），虽然也使用的是套曲，但当时仍是较为新鲜的活套。而后期的文人剧则不同，他们脱离民间表演，只懂格律不懂音律，只能在死守固定声腔的基础上在文辞上下工夫，由于缺少新鲜声腔音乐的补充，将活套变成死套。我们只要看看元杂剧曲牌套路的多年一贯制，就不难理解这一点。元杂剧因文人的参与而使之迅速成熟，但也随之过早的定型，失去了新鲜戏剧因子的滋养。而南戏则不同，它的未定型状态反倒使之保持一种发展的态势，并在这一过程中不断地吸取新因子。从现存的《张协状元》等南戏中可知，它们虽然也有音乐的某种套式，但灵活多样，不仅吸收了当时流行的某些北曲，又能随时汲取民间里巷歌谣的音乐养分，表演直接面向当地的观众群体，保持了我们前述“格式化框架内的套袭与变异”的民间表演

① 李天生《赛社实况采访记》，《中华戏曲》第13辑，123页。
② 同上，128页。

伎艺传统，是谓“活套”[①]。

以民间表演的“活套”和重“戏”的标准来看待上述元杂剧和宋元南戏的差异，南戏的枝蔓、文辞曲调的俚俗、诨科的游离正是民间戏剧的优秀传统，也是南戏广受观众欢迎、最终战胜北杂剧的重要原因。

回到前面提及的“汤沈之争”。一般认为，沈璟是所谓的“本色派”，而汤显祖则是所谓的“文采派”，但这只是传统文人的看法。用类群理论进行分析，民间表演伎艺所运用的“格式化框架内的套袭与变异”的方法，虽然也讲求“套式”，但这种套式只是化繁为简、驭难为易的方式，因为只有简单，才能保存和流传。沈璟的“本色”理论虽然也主张语言的通俗浅显，自称“鄙意僻好本色”[②]，但却极力强调“格律”，他的所谓格律并非戏曲音乐的创作规律，也不是民间表演伎艺的“套式”，而是作词中的平仄与四声，是纯粹的繁琐哲学。他规定的种种清规戒律不仅在板式上限制节奏的自由变化，而且，在用字上通过四声阴阳的所谓格律，限制每一曲牌中声调变化的自由[③]。可见，沈璟的“本色”理论并非民间的本色，它与民间表演伎艺所运用的方法原则恰恰是背道而驰的。汤显祖则不然，他的作品文采飞扬，挥洒自如，随心所欲，完全不守文人的格律，反倒与民间表演的方法精神相吻合。因此，汤显祖戏曲的流传远比沈璟的戏曲要广得多。

（六）研究方法

尽管有人不以为然，但我思考再三，仍然不得不承认本课题所使用的方法依然未跳出考据的圈子。作为一名研究者，我们渴望创新，在内心深处也时时保存着一种警觉：逃避窠臼，尽可能地为学界提供新的方法资源。但是，当我反复审视自己所使用的方法，比

---

① 清·李渔《闲情偶记·演习部·脱套》便反对“死套”的做法：“以极鄙、极俗之关目，一人作之，千万人效之，以致一定不移，守为成格……若人人如是，事事皆然，则彼未演出而我先知之，忧者不觉其可忧，苦者不觉其为苦，即能令人发笑，亦笑其雷同他剧，不出范围，非有新奇莫测之可喜也。”

② 明·沈璟《词隐先生手札二通》。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第944页。

如本书在考释金元院本时所创新的七种方法等等时，却不能不心怀遗憾：我们依然在考据苍穹的笼罩之下！如果我们对“考据”进行考据，就不难发现，所谓“考据”，即论说有据（《朱子语类》卷三七《唐棣之华章》：问唐棣之华偏其反而曰，此自是一篇诗，与今棠棣之诗别。……今无此诗，不可考据，故不可立为定说），即任何观点、理论的提出，都必须有据可依。从这个意义上说，考据并不排斥理论，也不排斥任何可以成为依据的方法。站在今天的历史平台重估考据的方法论价值时，蓦然发现考据已经不是一种或一类方法的标志，它是一种元方法，一种实证理念，一种实事求是的探索精神。就其精神内涵而言，考据早已超越了具体方法，成为方法的方法，换言之，即方法哲学。

试想一下，当我们建构理论或提出假说时，不是都得寻求证据吗？寻求证据，就是“考据”的本来意义。而后来者在概括考据时，缩小其外延，就事论事地将考据局限于“研究历史、语言等的一种方法”、“对古籍语义和历史名物典章制度进行研究、考核、辨证，以期确凿有据的一种学问”，但这只是对当时考据学领域的不完全概括。事实上，当时考据学研究的远不止“历史、语言、古籍语义和历史名物典章制度”，可以说，当时所有的学科都能看到考据的身影。还有一种看法认为，考据方法即为“训诂、校勘和资料的收辑整理”，这就存在着一种逻辑的遮蔽：论者本想限定考据的具体方法，但表述出来的“考据”却不是一种方法，而是一种方法之上的方法。因为训诂是语言学方法，校勘是版本学方法，至于资料的收辑整理并不是方法，而是对方法的利用。我感到很遗憾，为什么我们会对考据怀有成见，为什么会对考据的精神和方法哲学观视而不见。考据是对游谈无根、空言义理的反动，当年乾嘉学者们为了寻找言说的证据，几乎穷尽了当时可以利用的各种证明方法，这些考据派先贤如果生活在今天，大概不会拒绝任何可以成为依据的方法的。我们只要翻翻顾栋高的《春秋大事年表》，就不难推想，这位老先生如果活在今日，他对图表法、计量法的热衷也许会超过任何人。再看看钱大昕，他在那个时代对音韵学方法的重视和发明，就不难想见他在今日对现代语言学的兴趣。至于王氏父子的《读书杂志》所体现的问题意识和学术兴趣，假如将其学术背景置换为当代，势

必成为今日学术探索的先锋。更重要的是，在现代语境下，阉割考据的精神，只能使本来日渐枯竭的传统学术资源更加匮乏。

当然，传统的“考据”也需要赋以新的内涵，以涂尔干的“历史分析法”来解读传统的“考据”，二者不仅有诸多相合之处且可进行互补。涂尔干认为，对于一种具有渊源有自对象的学术研究，除非我们去追踪它们在历史中逐步形成的方式，否则我们就很难了解它们。而“历史分析”是可能适用于此的唯一的解释方法。“只有这种方法，才能使我们把某项制度分解成它的各个组成要素，因为它向我们展示了这些要素在时间中是怎样相继而生的。此外，历史分析还可以把其中的每个要素置于它得以产生的条件之中，借此我们才获得了确定这些要素之形成原因的唯一手段。每当我们从某个特定的历史时期中选取与人类有关的某些事物，如宗教信仰、道德戒律、法律准则、美学风格或经济体系并着手解释的时候，必须追溯其最原始和最简单的形式，尽力说明在那个时代标志它的各种特征，再进一步展示它是如何发展起来，如何逐步变得复杂起来，如何变成我们所讨论的那个样子的”[①]。涂尔干的方法与我们的思路正相吻合。不过，任何一种方法的运用，还需要传统和现代“眼光”的交织。海德格尔说：历史属于此在的存在，而此在的存在并不能割裂历史，相反，当下的理解包含“向来属于此在的存在之理解”的“成见”[②]。当我们以今天的目光返照历史时，这种“历史”就不可避免地具有当下意识的投射，传统的方法也将赋以新意。对本书而言，传统的追根寻源就不再是最终目的，而应该深入探索其走向的“并合”形式，考察这种并合的生态，分析其并合的内因。正是在这一意义上，福柯宣称自己就是一个“实证主义者”：如果“用并合性的分析替代起源的探寻算是实证主义的话，那么，我就是一个幸运的实证主义者”[③]。我们所建立的杂剧形成的“类群理论”，正是在继承传统的基础上，探索“并合”的一种尝试。就方法而言，它们包括学术界通常使用的四重证据法。

---

① （法）涂尔干《宗教生活的基本形式》，第 3 页。

② （德）海德格尔《存在与时间》，第 26 页。

③ （法）米歇尔·福柯《知识考古学》，第 162 页。

1. 文献资料的搜抉与考证。为此，我们将尽可能地收集相关文献材料，不仅涉及有关戏剧的文献，也旁及其他各种文本，包括经、史、子、集，以期尽可能地逼近事物的原状，解读杂剧发生中的各种未解之谜。

2. 文物资料的辨析与参证。文物资料对于戏剧研究将会提供最为直接的证据，其重要性自不待言。问题是如何对戏剧文物进行辨析与解读，包括对该戏剧文物的准确断代，以及确立其表演的性质，我们将使文物研究与文献学的研究相结合，以避免主观臆断。

3. 田野调查资料的比附与旁证。田野调查分为两种，一种是由本人直接进行调查所获得的资料，一种是间接引用他人田野考察的成果。由本人直接从事的田野调查作业包括《江西吉安三脚班调查》、《江西抚州三脚班调查》。间接田野考察的资料包括由王秋桂主编、台北施合郑民俗文化基金会出版的《民俗曲艺丛书》中的多种田野考察资料，泉州地方戏曲研究社编、中国戏剧出版社出版的《泉州传统戏曲丛书》，田仲一成的《宗族与戏剧》、《中国祭祀剧研究》，董晓萍的《乡村戏曲表演与中国现代民众》，傅谨的《草根的力量》等。

4. 理论的推引与阐发。本课题将依据类群理论以及其他哲学社会科学的理论，发现、分析乃至重新审视研究中的各种问题，获得新的结论。同时，利用理论的建构为我们提供新的视角，开辟戏剧研究的新领域。

此外，根据本课题的研究对象，我们还提出一种具有特定性的研究方法——“伎艺谱序考察法”。任何生物体的基因都具有遗传性特点，如果将类群因子看作是该类群或类簇的具有遗传特征的基因，就可以采用类群基因演化谱序的方法进行研究。杂剧及其所属的民间表演类群作为一种文化生物体，同样具有生物体所负载的遗传密码信息，这些信息对于我们的研究具有重要意义。本书采用的具体方法是：

第一，确定伎艺基因在文化生物体演化的时间序列。

关于南戏与北杂剧孰先孰后的问题，谁继承谁的问题，一直是桩学术公案。我们可以采取基因谱序考察法来解决这个问题，具体方法是，先确定南戏与北杂剧中类群因子的时代序列，再根据这些

基因的时间确定二者的关系。比如，我们知道南戏发生在两宋之交以及其后，而北杂剧是在宋金对立的北方发展起来的。如果北杂剧中载有南宋以后才出现的某些南戏因子，就说明有可能是南戏影响了北杂剧，反之亦然。又如，我们还可据“饶”和“吊场”这一伎艺对作品的时代进行考察，“饶”和“吊场”同义，皆指戏曲中的加演与插演。但“饶”的使用早于“吊场”，见《张协状元》第一出：“后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇，末泥色饶个踏场。”第二出：“后行子弟，饶个【烛影摇红】断送。”而“吊场”一词元代才出现，见《宦门子弟错立身》，《张协状元》不云“吊场”，而用“饶”，正是早期戏文的特殊用法。

反过来，伎艺遗传密码的丢失也可为我们的研究提供依据。例如在判断某剧的时代时，可以根据作为伎艺的曲牌的时代性来确立，某些金代曲牌后来失传，而有些元剧曲牌具有特殊性，后世不传。

第二，析出共性伎艺基因与个性伎艺基因。

共性伎艺基因是类群中共有的基因，个性伎艺基因则是导致类簇具有独特性的基因。认识并区分这两种不同性质的基因对我们的研究具有重要意义，因为个性基因对于考察事物的特殊性更具参考价值。比如在追寻戏曲的源头时，我们往往满足于构成戏曲的一般要素的统计，这样便无法说明事物的特征，以及这些特征所负载的标示个体差异的遗传密码信息。事实上，这些要素对于戏曲研究具有不同的意义，如在统计元曲来源时，就需要分出散曲与剧曲，因为散曲主要是文人的作品，他们所依据的曲牌是当时社会上流行的歌曲，即使不会唱，也可根据所知道的曲牌格式进行写作。这种散曲可以独立成篇，也可置入戏曲之中，属于共性伎艺基因。而剧曲则不尽然，虽然剧曲也采用散曲中的曲牌演唱，但不少剧曲只是伶人业内才口耳相传的，或者根据当地的里巷歌谣改编的，只能存在于戏曲之中，属于个性伎艺基因，其负载的特征密码也就更为显著。

第三，考察伎艺基因的相关性。

戏曲是综合性艺术，各种艺术成分皆可能被其吸纳，仅仅根据某一类因子的影响来说明事物的性质，容易各执一端。因此，需要综合性地考察相关因子之间的关系，通过彼此关系的历史阶段性、密切度、主次地位的变化等等，来分析戏曲的形成过程。

例如，关于金院本和宋杂剧的关系，一般认为金院本继承了南宋的杂剧。但我们通过二者之间伎艺基因相关性的分析，证明金院本直承北宋杂剧，而与南宋杂剧无涉，即使二者有相关性，也皆来自北宋杂剧的传统。在《金元院本研究》一章中，我们发现金代的“院本”未沿用南宋的“官本”而直承北宋的“院体”，说明金院本有一部分与官本杂剧同源，它们直接继承的是北宋杂剧的传统。这或许可从另一个角度解释宋代的“官本杂剧段数”与金元的“院本名目”何以在内容上既相同又相别的原因，正如王国维指出的，“院本名目”多演宋汴京时事，“其中与官本杂剧同名者，或犹是北宋之作”。

这一结论还可从金院本中的“上皇院本”得到证明。根据研究，这些涉及“上皇”的院本基本上都是颂扬宋徽宗或以徽宗为中心反映北宋东京繁华生活的，说明这类院本应该是熟悉这段历史的伶人所创作的，它保留的是那个时代伶人的记忆，因此，上皇院本应该是徽宗时代的伶人在徽宗在位时或其后不久创作的。加之金章宗明昌二年（1191）明令“禁伶人不得以历代帝王为戏”，因此，这以后金代的伶人就不能再创作和演出帝王戏了，“上皇院本”肯定是这之前的作品。而且，院本名目中只有以徽宗为题材的剧目，这说明靖康之后，宋金对峙，伶人难以相互交往，这些院本应该是由北宋或由北宋入金的伶人所创作的，是“院本名目”中最早的作品之一。

金院本中另一个伎艺基因是其中的“舞曲”。院本“冲撞引首”中的剧目《憨郭郎》、《双雁儿》、《乔捉蛇》、《天下乐》、《山麻秸》、《乔道场》、《捣练子》、《净瓶儿》、《调笑令》、《斗鼓笛》、《柳青娘》、《调刘衮》、《舞秦始皇》、《呆木大》等或出自舞队，或出自杂曲，与宋代的歌舞戏关系密切。在对上述剧目的来源所作的考察中，有一个现象引起了我们的注意：凡是与唐宋歌曲类有关剧目，或出自唐及北宋杂曲，或出自诸宫调，无一例南宋的曲子。从而由伎艺的传承上也证明它们直接继承的是北宋杂剧的传统。

由此还可得出另一个结论，南宋官本杂剧中与金院本同名者，应该源于北宋的杂剧。在“上皇院本”中，《打球会》与官本杂剧中的《打球大明乐》同，《恋鳌山》、《赏花灯》与官本杂剧中的《看灯胡渭州》同题材，因此，这些剧目应该是北宋作品的承袭，其他“上皇院本”的产生时代也大致与此相同。

第一章　杂剧的发生

本书题为“杂剧形成史”，其内涵的指谓是：从杂剧发生到杂剧成熟的历史形成过程。所谓“发生”，指“杂剧”一词出现时所指称的形态与生态，不涉及泛杂剧（如百戏、散乐）的发生史，虽然我们在研究杂剧类群时不可避免地要涉及它们。所谓“成熟”，指杂剧的基本定型，其标志王国维曾界定为“以歌舞演故事”，曾永义概括为故事、诗歌、音乐、舞蹈、杂技、讲唱文学叙述方式、俳优装扮、代言体、狭隘剧场等九大要素①。我们在此基础上归纳为以下指标：代言体表演、曲本位制、脚色行当制、故事的情节化、表演的可重复性。重复表演是笔者新增加的标准，不仅是对杂剧在其发展阶段中仅可“施于一时一地”历史局限的超越，更是类群理论视角下杂剧作为民间表演伎艺在方法上走向成熟的重要表征，具体阐说详后。据此，本书的时间区间界定为唐代至元代，即从“杂剧”的初现到戏文、元杂剧之间的时间范围。

第一节　有关唐代杂剧的四条材料

唐代是杂剧发生的历史时代。然而，这一时期的杂剧史料却很缺乏。长期以来，学术界可以依据的只有晚唐《李文饶文集》中的惟一一条材料，而且该材料未涉及杂剧的具体内容。人们关于杂剧起源的看法，往往推测多于实证，尤其对于唐代杂剧的内涵、形态、演出的具体情形，无法作深入的了解。同时，由于未能发见最早的

---

① 曾永义《中国古典戏剧的形成》，主要观点收入其本人所著《戏曲源流新论》，第21页。

杂剧史料，因而在杂剧起源的时间断限上均偏晚，这就无法揭示杂剧发生的生态环境。本节将依据新发现的史料对唐代杂剧作出尽可能全面的描述与分析。

20世纪初叶，王国维提出“杂剧之名，始起于宋”的观点，为学术界普遍认同，几成定论。王国维作为现代戏曲研究的开创者，首倡之力，功不可没。但由于条件限制，许多材料未能发见，所论难免有所疏漏。其实唐代就有杂剧，以笔者目力所及，有关唐代杂剧的史料至少有以下四条。

一、《量处轻重仪本》中的“杂剧戏具”

有关唐代杂剧的材料最早出自佛教史料，见《量处轻重仪本》卷一：

> 五诸杂乐具（其例有四）：
>
> 初谓八音之乐：一金乐，谓钟铃等；二石乐，谓磬等；三丝乐，谓琴瑟等；四竹乐，谓笙笛等；五匏乐，谓箜篌等；六土乐，即埙等；七革乐，谓鼓等；八木乐，即上音柷者也。
>
> 二、所用戏具：谓傀儡戏、面竿、桡影、舞师子、白马、俳优传述众像，变现之像也。
>
> 三、服饰之具：谓花冠、帕索、裙帔、袍裱、缠束、杂彩、众宝、绮错之属也。
>
> 四、杂剧戏具：谓蒲博、棋奕、投壶、牵道、六甲行成，并所须骰子、马局之属。
>
> 已上四件并是荡逸之具。[①]

这是目前所能见到的有关“杂剧”的最早材料。《量处轻重仪本》的作者道宣（596—667），是初唐著名高僧，润州丹徒人，俗姓钱。唐高祖武德中，跟随智首法师习律。后如终南山，居白泉寺，与处士孙思邈结交，世称“南山律师”，为律宗三派之一“南山宗”的创始人，“受法传教弟子可千百人”。长安西明寺初就，诏充上座。奉唐

① 《大正藏》第45册，第842页。

太宗敕与玄奘法师翻译佛经，负责润文，撰《集古今佛道论衡》、《法门文记》、《广弘明集》、《续高僧传》、《三宝录》、《羯磨戒疏行事钞义钞》、《四分律删繁补阙行事钞》等二百二十余卷。“懿宗咸通十年，左右街僧令霄、玄畅等上表乞追赠，其年十月，敕谥曰澄照”①。

《量处轻重仪本》作于唐太宗贞观十一年（637）。但据文献记载，道宣在其去世的那年即唐高宗乾封二年（667）因梦而对《量处轻重仪本》进行了重新修订：“乾封二年春，冥感天人来谈律相，言《钞文》、《轻重仪》中舛误皆译之过，非师之咎，请师改正，故今所行著述，多是重修本是也。”② 我们现在所见到的文本，是乾封二年的改订本。但无论是初订本还是重修本，《量处轻重仪本》皆为初唐时的著作。

《量处轻重仪本》在上文中两次提到“戏具”，第一次是所谓的“所用戏具”，指的是傀儡戏、竿戏、桡影、舞师子、白马等杂戏所用的道具，这是唐人一般用法。如《贞观政要》卷六：“贞观七年，工部尚书段纶奏进巧人杨思齐至，太宗令试，纶遣造傀儡戏具。太宗谓纶曰：‘所进巧匠，将供国事，卿令先造此物，是岂百工相戒无作奇巧之意耶？’乃诏削纶阶级，并禁断此戏。”③

值得注意的是第二次提到的“杂剧戏具”，这里的所谓“杂剧”，指蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成等博戏，所谓“戏具”便指此类博戏所用之具。可见，《量处轻重仪本》中的所谓“杂剧”，并非表演艺术，而是一种游戏，这种游戏在佛经中往往被称为“杂戏”。《天台菩萨戒疏中》“三十三观听恶作戒”也正好提到了《量处轻重仪本》的上述博戏，但称之为杂戏：

> 不得下止杂戏也：樗蒲四数围棋可知。波罗塞戏者（即双陆——笔者注），西国兵戏，二人各使二十玉象。此方亦有画板为道，以牙为子诤得要路即为胜也。弹棋者以指弹棋子得远为胜。六博者只双六也。拍球者趯，球打球也，亦云拍球，其义

① 宋·赞宁《宋高僧传》卷24“唐京兆西明寺道宣传”条，第465页。
② 同上，第464页。
③ 唐·吴兢《贞观政要》卷6“慎所好”条，第197页。

一也。掷石者，时云掷扦。投壶者，投钱杖等于彼孔中入者为筹。牵道者，时云围直，二人相对各十二子，直三则败，故名牵道。八道行成者，八道交络，行当如城也。爪镜等者，止邪术也，西国术师以药涂爪中现吉凶也。芝草等者，此等三事以咒，咒之知吉凶故。髑髅者，西国外道打人头骨决知死生因缘等，此方亦有事髑髅神说世休否。卜筮者，决疑也。并是邪术诳惑人心。[①]

又《大法炬陀罗尼经》卷一五：

譬如世间善巧戏人，于诸博弈樗蒱投壶种种杂戏莫不明晓。是人后时入诸戏会，谋取他人钱财珍宝。[②]

问题是，这些博戏何以被称为“杂剧”？这才是我们需要关注的问题。因为上述“杂剧戏具”在大多数文献中多被称为“杂戏”，但却被道宣指为“杂剧”，一字之差，究竟是偶一为之的笔误，还是有其理所当然的成因？它的出现与唐代的杂剧究竟有何关系？“杂”者，驳杂之谓；“剧”者，争斗之谓。蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成都是带有对抗性质的争斗，合而言之，自然也就驳杂，故称之为“杂剧”。博戏之类游艺往往以“剧”名之，这是自晋人以来的传统。宋人高似孙曾指出：“‘剧’字晋人最好用，所谓剧谈、剧棋也。”[③]《南史·羊玄保传》：“文帝好与玄保棋，尝中使至，玄保曰：‘今日上何召我邪？’戎曰：‘金沟清泚，铜池摇扬，既佳光景，当得剧棋。’”宋人朱翌的《雨后登城上亭》：“何堪湿热坐支离，且就虚凉看剧棋。”[④] 又明人顾璘《纳凉》诗：“陶情时开尊，博剧或设奕。”[⑤]

上述博戏之具早在魏晋就被称为“戏具”。《晋中兴书》曰：“陶

① 《大正藏》第40册，第595页。
② 《大正藏》第15册，第731页。
③ 宋·高似孙《纬略》卷4“茶”条。
④ 宋·朱翌《灊山集》卷2。
⑤ 明·顾璘《浮湘稿》卷4。

侃为荆州，见佐史博奕戏具，投之于江。”[①]《庄岳委谈》曰：“今之戏具与古同，而盛行于世者，围棋、象戏、握槊而已。弹棋、摴蒱、打马、打弫、采选、叶子等俱不传。”[②]

由于博戏具有“剧”的争斗意义，因此，也就被道宣目为“杂剧”。这种杂剧与后世的杂剧当然有很大的差别，但追根究源，博戏也体现了那个时代“杂剧”观念的内涵。下节我们将证明，在某种意义上，博戏的杂剧与后世的表演性杂剧，依然具有共通之处。在语言概念的演进史上，往往都有一个由泛指到专指的过程，唐代正是“杂剧”观念形成的初期，自然也不例外。“杂剧”正是由唐代宽泛的驳杂的对抗性戏乐为起点，渐行渐窄，最终成为专指包含情节冲突的戏曲。

《量处轻重仪本》将“杂剧”的历史由晚唐前推到了初唐。迄今为止，所有的辞典，包括《辞海》、《汉语大词典》、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，以及新近出版的《中国曲学大词典》，在有关杂剧的条目中，都以公元829年李德裕的“杂剧丈夫”为最早，然而，道宣的记载却将这一时间前溯了近二百年。

二、《教坊记》中的“杂剧”

此材料出自《古今图书集成》本《教坊记》，在其书名后列有一小标题：“杂剧”。

《教坊记》是治戏曲者经常引用的一部书，但其中的“杂剧”却从未有人提及。《教坊记》一书版本多达十余种，常用的《四库全书》本、《说郛》本、《百川学海》本、《丛书集成》本均无此题目，任半塘的《教坊记笺订》、中国戏曲研究院的点校本（《中国古典戏曲论著集成》本）也未载此目，诸多版本中惟一收入此标目的只有《古今图书集成·博物汇编艺术典》卷八一六中的《教坊记》一书。此版本因有所删节一直不为人所重，然而，百疏一密，正是这一节本，保留了其他诸本所疏漏的重要戏剧史料。其实，所有现存《教坊记》版本，均是节本，大同小异，各有选择，《古今图书集成》本

① 唐·欧阳询《艺文类聚》卷74“围棋”条引，第1270页。

② 明·胡应麟《少室山房笔丛》卷40，第417—418页。

因将该书置于“优伶部”之中而删去了其中的“曲名”部分。

问题是《古今图书集成》本所提到的“杂剧”是否真为原书所有？会不会是《古今图书集成》的编者自己加上去的小标题？对此，需略作分析。首先，从《古今图书集成》的编辑体例看，各卷所引述诸书的子标题均会在该卷的目录中以小字附在书名的下面，这些子标题通常为原书所有，编者一般不会擅作主张，自安小标题于某一书名之下。查《古今图书集成》卷八一六目录，《教坊记》书名下正有一子标题“杂剧”，可见，正文中的“杂剧”绝非编者随意添加上去的，而是原书固有的标题。其次，从清人的戏剧观念看，杂剧的剧种形式已十分明确，人所共知，编者即便要题子目，也不可能题“杂剧”之名，因为《教坊记》中所涉及的内容，和清人的杂剧概念完全不同。再者，从《教坊记》的体例看，该书的各部分应该均有小标题，因为此书中别有“曲名”一目，下列曲名三百二十四种，《古今图书集成》本之外的各种版本，在行文中突然冒出这一小标题，显得不伦不类，如今发现了“杂剧”之目，遂与“曲名”之目前后呼应，体例一以贯之。

《古今图书集成》本的《教坊记》(以下简称“集成本《教坊记》”)与其他诸本的差异除了上述“杂剧”一名外，还有一条内容亦为其独有：“汉武帝时，一小儿翻筋斗绝伦，能缘长竿倒立。今时谓之‘笃叉子’。”[①] 由此可知，集成本《教坊记》与其他版本有着不同的来源。究竟据何而来？有两种可能：其一，《古今图书集成》编撰时依据了与通行诸版本不同的《教坊记》善本。《教坊记》自宋以降，罕见足本，宋人《类说》中收入的《教坊记》十七条内容，有八条不见于现存诸版本，但此足本在明清之际却未必失传，任半塘在研究了《渊鉴类函》、《古今词话》等书引述《教坊记》的情况后，认为其精确程度“超一切传本之上”，故“其原著足本，清初犹存”[②]。笔者认为这一可能性是存在的，即使非足本，也应有较佳之善本存世。此或即集成本《教坊记》所本。其二，来源于《永乐大典》。有清以皇家名义编撰的几部重要书籍如《四库全书》、《全唐

① 《古今图书集成·艺术典》卷805“技戏部”引《教坊记》。

② 任半塘《教坊记笺订》，第4页。

文》、《渊鉴类函》，包括《古今图书集成》在内，皆大量引用了《永乐大典》。当时，《永乐大典》尚存内府，基本完备，可供采纳，集成本《教坊记》很可能采自《永乐大典》。其根据是，《全唐文》卷三九六中收录了崔令钦的《教坊记序》和《教坊记后序》，而前者不见于其他任何传本，由于《全唐文》多采自《永乐大典》，故此序亦被认为源出于大典[①]。至于后序，诸传本大多收录，但在一些字词上互有歧异，惟《全唐文》本与集成本几乎完全相同，可见二者同源。

其实，含有"杂剧"名目的《教坊记》版本并非只存于《古今图书集成》，早在其成书之前，明人胡应麟也曾见过："《教坊记》云踏摇娘者，北齐有人姓苏鲍鼻，实不仕，而自号为中郎。……观此，唐世所谓优伶杂剧、妆服、节套大略可见。"[②] 又云："杂剧自唐、宋、金、元迄明皆有之。"[③] 胡氏治学严谨，博学多闻，藏书之富，江南为最，"较之馆阁藏本目有加益"，且"歌曲山谣"之类的民间俗本无不毕收[④]。他将《踏摇娘》称之为唐代"杂剧"应有所本，考集成本《教坊记》"杂剧"名目下正含有"踏摇娘"，所述内容与之完全相同，胡应麟当据此而云然。不过，胡氏所依据的是善本还是《永乐大典》本，则不得而知。

还有一佐证，见北宋高承《事物纪原》卷六"教坊"条："唐百官志曰，开元二年置教坊于蓬莱宫侧，京都置左右教坊，掌俳优杂剧。"据此可知，《教坊记》称唐开元年间教坊中有"杂剧"，是有根据的。凡此种种，皆表明集成本《教坊记》渊源有自，值得信赖。

《教坊记》"杂剧"资料的发现，对于我们认识唐代杂剧的性质具有重要意义。由于《教坊记》中的"杂剧"为一名目，其后面的文字则是此名目的具体内容，这些名目以歌舞戏及谐剧为主，因此我们便可据此文字涉及的表演形式来确认当时杂剧的基本形态。关于这一点，将在下文中详细讨论。如果说，《量处轻重仪本》的"杂剧"还只是作为博戏的杂剧，仅具其名的话，那么，《教坊记》中的"杂剧"则是表演性质的杂剧，是真正的戏剧。从这个意义上说，后

---

① 任半塘《教坊记笺订》，第 14 页。
② 明·胡应麟《少室山房笔丛》卷 41，第 426－427 页。
③ 同上，第 425 页。
④ 明·姚士麟《见知编》卷中。

世所谓戏剧之“杂剧”，由此开其端。据《全唐文》载[1]，《教坊记》作者崔令钦，开元时官著作佐郎，后历任左金吾卫、仓曹参军，又据《教坊记》作者自序，其书作于天宝之乱作者漂寓江表之际，意在“追思”开元（713—741）教坊的盛况。崔令钦提到杂剧的时间比李德裕早了约一个世纪。若考虑到一种戏剧形式的出现往往要早于其得名的时间，而反映到文献中又有一个时间差，则作为戏剧之杂剧的历史可能更早。

三、《李文饶文集》的“杂剧丈夫二人”

此材料20世纪50年代由叶德均先生首先发现，文中提到的“杂剧丈夫二人”，即表演杂剧的两位男演员，在上述两条材料未发现之前，学术界对唐代杂剧的认定遂由此而确定。此前，学术界普遍认同王国维于20世纪初提出的“杂剧之名，始起于宋”的观点，几成定论。叶德均先生发现的唐代杂剧史料见《李文饶文集》卷一二：

> 右，臣等商量，比闻外议，皆以元颖不能绥抚南蛮，又无备御，责此二事，以为愆尤。臣等究其情由，实有本末。缘韦皋久在西蜀，自固兵权，邀结南蛮，为其外援，亲昵信任，事同一家。此时亭障不修，边防罢警。若后人加置一卒，缮理一城，必有异词，便乖邻好。自武元衡以后三十余年，戎备落然，不可独责元颖。蛮退后，京城传说驱掠五万余人，音乐伎巧，无不荡尽。缘郭钊无政，都不勘寻。臣德裕到镇后，差官于蛮经历州县，一一勘寻，皆得来名，具在案牍。蛮共掠九千人。成都郭下成都、华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫二人，医眼太秦僧一人，余并是寻常百姓，并非工巧。[2]

前引材料亦载《全唐文》卷七〇三。此材料虽为人广泛使用，但相

---

① 《全唐文》卷396“崔令饮”条，第1788页。

② 李德裕《第二状：奉宣令更商量奏来者》，《李德裕文集校笺》卷12，第208页。

关的历史背景却一直未能梳理清楚，以至该材料中的许多重要问题未能厘清。如一般皆以材料中提到事件发生时间文宗太和三年（829）作为“杂剧”的起始时间，但实际上，该文乃李德裕事后追述，据傅璇琮先生考证，其撰文时间在会昌元年正月（841）[1]。

此文作者李德裕（787—850），字文饶，李栖筠孙、李吉甫子，名门望族之后，出将入相，为著名的牛李党争中之李党首领。唐穆宗时官中书舍人，敬宗时出为泽西观察使，文宗时为兵部侍郎，武宗时由淮南节度使入相，消弭藩镇之祸，权重一时。有《次柳氏旧闻》、《李文饶文集》传世。

《第二状：奉宣令更商量奏来者》是会昌元年（841）李德裕由淮南节度使入相后，给武宗写的报告。此文描述了文宗太和三年（829）南诏攻占成都外城及其周边地区时的掠夺情景，对京城有关南诏抢掠的流言进行了澄清，认为不是“五万余人”，而是“九千人”。并为当时负有责任的西川节度使杜元颖作了开脱，认为杜元颖之所以兵败，其前任武元衡也有重要干系：“自武元衡以后三十余年，戎备落然，不可独责元颖。”李德裕当时一共写了两个报告，这是第二个报告，故称“第二状”。据《新唐书・杜元颖传》载，李德裕与杜元颖关系甚密，“会昌初，德裕当国，因赦令复其官”。李德裕上此文有助于杜元颖官复原职。南诏攻占成都之事史载如下：

《新唐书・文宗纪》：

> 是月（太和三年十一月），云南蛮陷嶲、邛二州。十二月丁未，鄂岳、襄邓、忠武军伐云南蛮。庚戌，云南蛮寇成都，右领军卫大将军董重质为左右神策及诸道行营西川都知兵马使以伐之。己未，云南蛮寇梓州，壬戌，寇蜀州。

《资治通鉴》卷二四四：

> （太和三年十一月）西川节度使杜元颖奏南昭入寇。元颖以旧相，文雅自高，不晓军事，专务蓄积，减削士卒衣粮。西南

① 傅璇琮、周建国《李德裕文集校笺》卷 12，第 208 页。

戍边之卒，衣食不足，皆入蛮境钞盗以自给，蛮人反以衣食资之；由是蜀中虚实动静，蛮皆知之。南诏嵯巅谋大举入寇，边州屡以告，元颖不之信；嵯巅兵至，边城一无备御。蛮以蜀卒为向导，袭陷嶲、戎二州。……嵯巅自邛州引兵径抵成都，庚戌，陷其外郭……将行，乃大掠子女、百工数万人及珍货而去。

唐·樊绰撰《云南志》卷七《云南管内物产》：

自太和三年，蛮贼寇西川，虏掠巧儿及女工非少，如今悉解织绫罗也。

李德裕在出任剑南西川节度使后，做了不少善后工作，曾派人入南诏求其所俘工匠，总共“得僧道工巧四千余人复归成都”[①]。

此材料涉及的“子女锦锦”、“杂剧丈夫”等概念也有必要作些疏通工作。所谓“子女”与“丈夫”对言，应为女性，任半塘认为，锦锦可能是舞女。至于“杂剧丈夫”中的“杂剧”，任半塘认为“可能已是真正的歌舞戏，并非偏重说白的参军戏”[②]。此看法大致不错，但不够准确，因为此“杂剧”既然对应于“音乐伎巧”，就不仅包括歌舞戏，也应该具有杂伎或其他伎乐的性质。详参本章第四节《唐代杂剧的形态》的相关论述。

四、《俄藏黑水城文献》所收《蒙学字书》中的“杂剧”

上海古籍出版社出版的《俄藏黑水城文献》收录了编号为ДX02822的一部手写本文献，该书前后皆有残缺，因而缺失了书名，由编者拟题为《蒙学字书》。全书现存二十部，每部前有标题，占一行，表明类别和序数。第一部因第一页残缺未见类别，但据内容应为“汉姓第一”，其他各部依次为番姓第二、衣物部第三、斛豆部第四、果子部第五、农田部第六、诸匠部第七、身体部第八、音乐部

① 《旧唐书》卷174《李德裕传》云：“（太和）四年十月，以德裕检校兵部尚书、成都尹、剑南西川节度副大使、知节度事……德裕乃复葺关防，缮完兵守。又遣人入南诏求其所俘工匠，得僧道工巧四千余人，复归成都。”

② 任半塘《唐代能有杂剧吗?》。

第九、药物部第十、器用物部第十一、居舍部第十二、论语部第十三、禽兽部第十四、礼乐部第十五、颜色部第十六、官位部第十七、司分部第十八、地分部第十九、亲戚长幼部第二十。其中“音乐部第九”内容如下：

龙笛　凤管　□筝　琵琶　弦管
声律　双韵　嵇琴　筚篥　云箫
箜篌　七星　影戏　杂剧　傀儡
舞绾　拓枝　宫商　丈鼓　水盏
相扑　曲破　把色　笙簧　散唱
遏云　合格　角征　欣悦　和众
雅奏　八佾　拍板　三弦　六弦
勒波　笛子

此书是1908—1909年间由俄国人格兹洛夫从我国黑水古城遗址（今属内蒙古自治区额济纳旗）获取的八千余种文献中的一种。著名的《刘知远诸宫调》也在其中。1958年，此书由当时的苏联政府归还我国。1963年，苏联学者戈尔巴切娃和克恰诺夫发表了《西夏文写本和刊本》一书，公布了其中的四百零五种文献，上述《蒙学字书》也在内，题为《杂字》，该书现藏列宁格勒东方学研究所。1978年，《蒙学字书》（《杂字》）公布后首先由黄振华将其介绍到国内[①]。

黑城出土的文献分为两大类，一类是西夏文文献，其中有确切年代的文本最早是西夏惠宗大安十一年（1085），最晚是西夏献宗乾定年间（1223—1226）；一类是汉文文献，其中有确切年代的最早刊本在五代晋天福十二年（947）。这一现象说明黑城出土的汉文文本中有一部分是西夏建国前的文献，要远远早于西夏文文献。《蒙学字书》系手抄汉文文本，未著明年代，其究竟抄于何时还需要进一步研究。需要指出的是，抄写的时间并不一定等于成书的时间，在刻书业不够发达的时代和地区，有些早期文献往往被后人一再抄写。与《蒙学字书》同时出土的文献就有《论语》、《孟子》、《孝经》、

① 黄振华《评苏联近三十年的西夏学研究》。

《孙子兵法》、《类林》、《贞观政要》等。因此，还需要从《蒙学字书》本身寻找其成书时代的内证。

《蒙学字书》的“地分部第十九”涉及的部分地名具有时代性，可以为我们的断代提供时间坐标。

怀远：在今宁夏银川市东黄河西岸。北周建德三年（574）设立怀远县，唐代属于灵州，西夏占领怀远后，于宋天禧年间（1017—1021）将其改为兴州。不久升为兴庆府，后又改为中兴府，成为西夏的首府。胡三省《通鉴地理注》云：“赵珣《聚米图经》曰：唐怀远镇在吴州北约一百余里。宋时西夏强盛，即其地置兴州，其西四十九余里即贺兰山。”① 可见，西夏时已不称“怀远”，而称“兴州”、“兴庆”、“中兴”。

定远：在今宁夏平罗县东南。本属灵州。唐先天二年（713）郭元振置定远城，据《旧唐书》记载，唐贞元八年（792），吐蕃寇灵州，诏河东振武救之，复遣神策军戍定远及怀远城，吐蕃乃退②。唐景福元年（892），灵武节度使韩遵表为警州③。宋初置定州，西夏因之，亦曰定州城。可见，“定远”一名宋代和西夏皆不再沿用。

堡静：堡静在今宁夏永宁县境。隋朝称弘静县，唐至德元年（756）始称保静县，宋初改为镇，宋真宗咸平四年（1001）被元昊祖父李继迁攻占，后改为静州，未再称为保静④。

还有一个值得注意的是“教坊”这一机构，见《蒙学字书》的“司分部第十八”。教坊的设立未见诸任何有关西夏的文献，可见西夏并未设立这一机构，西夏只成立过一个名为“番汉乐人院”的机构。

据此可知，《蒙学字书》的成书时间应该在西夏政权建立以前。一个有趣的佐证是，《蒙学字书》第一部是“汉姓”，第二部才是

---

① 《资治通鉴》卷282，第9200页。

② 《旧唐书》卷196《吐蕃传》：“（贞元）八年四月，吐蕃寇灵州，掠人畜攻陷水口城，进围州城，塞水口及支渠以营田。诏河东振武分兵为援，又分神策六军之卒三千余人戍于定远、怀远二城。”

③ 《新唐书》卷37《地理志》：“警州本定远城，在灵州东北二百里。先天二年，朔方大总管郭元振置。其后为上县，隶灵州。景福元年灵威节度使韩遵表为州。”

④ 此看法由史金波首先提出，见《西夏汉文本〈杂字〉研究》，《中国民族史研究》（二），第178页。

“番姓”，这与西夏崇番抑汉的政策适相背离，也表明了此书成书的背景。

《蒙学字书》的体例与敦煌文献中的唐代字书类似，如《俗务要名林》（斯 617、伯 2609、伯 5001）、《杂集时要用字》（斯 5514、伯 3776、伯 3391、斯 610、斯 3836、斯 3227）、《新商略古今字样撮其时要并行正俗释》（斯 6208、斯 6117、斯 5731、斯 11423）等。

《蒙学字书》现存二十部，已见前述，《俗务要名林》也分为宅舍部、亲族部、男服部、女服部、田农部、彩色部、女工部、果子部、聚会部、饮食部、酒部、兽部、鸟部等，《杂集时要用字》分为二仪部、衣服部、音乐部、舍屋部、农器部、果子部、靴器部、彩色部、饮食部、车部、门窗部等，《新商略古今字样撮其时要并行正俗释》分为姜笋部、果子部、席部、布部、七事部、酒部等。

如斯 617《俗务要名林・聚会部》：铺设、饾饤、饮宴、言话、食膳、尝、啜、啖、唯（咀）嚼、□、□、□、□、□□、□□、饕餮、贪婪、舔、吮、咂嗽、□□、欧□、吐□、戏剧、蒱摊、握槊、围棋、□□、嘹咔、嘲、谜。

又如斯 610《杂集时要用字・音乐部》：琵琶、筝笛、箜篌、歙笙、笳箫、钟铃、磬铎、埙篪、击筑、弹、相弦、剔□、柎柏[①]、琴瑟、鼓角、吹□、赞咏、讽诵、歌舞、叫唤、譀謌、诃歇。

经比较可见，《蒙学字书》与唐代敦煌文献字书的形式及内容是一脉相承的。其中《俗务要名林》为初唐写本[②]，《杂集时要用字》写于盛唐，该写卷正面抄《启颜录》，末题：“开元十一年捌月五日写了。”有学者认为是《俗务要名林》的无注简本或条目表[③]。《蒙学字书》比上述二书皆更为详尽，当为继其余绪者。李小荣在《敦煌杂剧小考》一文中推测它的抄出年代最迟不会迟于公元 786 年，很可能与《教坊记》的写作年代相差无几[④]。这一时间的断代或许太早

---

① 柎柏，《旧唐书》卷 29《音乐志》作“抚拍”，云：“以韦为之，实之以糠，抚之节乐也。”

② 周祖谟《敦煌唐本字书叙录》，《敦煌语言文字研究》，第 50 页。朱凤玉《〈俗务要名林〉研究》，《第二届国际唐代学术会议论文集》，第 682 页。

③ 张金泉、许建平《敦煌音义汇考》，第 745 页。

④ 李小荣《敦煌杂剧小考》。

了一点，因为《蒙学字书》的“番姓第二”中排在第一位的姓氏“嵬名”即西夏皇族之姓，第二位的“没藏”即西夏后族的姓氏，这说明《蒙学字书》成书时党项的两大部族已经形成，并有融合之势，这已是晚唐五代的事情。不过，番姓中除了列举党项族的姓氏以外，还列举了非党项族的“回纥”、“庄浪”（吐蕃族），这与西夏自己编写的同类字书《杂字》的体例不同，该书不仅将“番姓”列为第一，而且只列党项族内部诸姓，没有异族的“回纥”、“庄浪”之姓。这也说明《蒙学字书》不是由西夏组织编写的，而是由生活在同一地区的汉人在西夏建国之前编撰的①。因为对汉人而言，所有非汉族的民族皆为“番姓”，西夏文的《杂字》反倒可能是仿照《蒙学字书》编写的。据《西夏书事》记载，元昊为了建立本民族的文化体系，特建“蕃学”，并将《孝经》、《尔雅》、《四言杂字》翻译为西夏文②。其中的《四言杂字》与《蒙学字书》属于同类性质的书籍。有人推测，《蒙学字书》编于西夏时期③。但根据以上分析，这一看法是难以成立的，我们认为应以晚唐五代为当。

五、结　论

根据上述四条材料，唐代之有杂剧不再只有一条孤证，唐代存在杂剧是确凿无疑的。而且唐代杂剧不仅存在于宫廷，也存在于民间。就现有的材料看，“杂剧”一名最早出现于唐太宗贞观十一年（637）的《量处轻重仪本》中，如果考虑到该文献的重新修订，其时间最晚也在唐高宗乾封二年（667），也即初唐就有“杂剧”一名。不过，《量处轻重仪本》中的所谓“杂剧”，并非表演艺术，而是一种游戏。其之所以被称为“杂剧”，是因为其指谓的此类游戏如蒲

① 《蒙学字书》涉及的地理范围以宁夏的灵武为中心，该书“地分部”首先列出的地名即“灵武”，包括甘州、肃州、鸣沙、西京、沙州、黑水、瓜州，以及后来成为西夏首府的怀远。其地约在今宁夏、甘肃、陕西一带。有些地域性的小地名很少见诸于史书，如“卧啰娘”又作“午腊蒴”，“骆驼庵”又作“骆驼巷”，二者均见于《西夏书事》卷12；“罗庞领”又作罗庞烽，见于《西夏书事》卷20；“三角”、“龙马川”见于《宋史》卷491。有的则仅见于此书，如“三乍桥”、“骨婢井”，“骨婢”，为西夏部族名。

② 清·吴广成《西夏书事》卷13。

③ 史金波《西夏汉文本〈杂字〉研究》，《中国民族史研究》（二），第169页。孙星群《西夏汉文本〈杂字〉“音乐部”之剖析》。

博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成等都是带有对抗性质的争斗，这正符合“剧”的本意，博戏之类游艺往往以“剧”名之，这是自晋人以来的传统。

将“杂剧”赋以表演艺术内涵的是《教坊记》一书，这是唐代有真正“杂剧”的最早记载。该书“追思”的是开元（713—741）教坊的盛况，其书则作于天宝之乱（755）作者漂寓江表之际，比李德裕提到杂剧的时间早了约一个世纪。而且，该材料对于我们认识唐代杂剧的性质具有重要意义。综合上述四条资料，可知唐代的杂剧包括博戏、歌舞戏、杂伎、谐戏等形态。

根据《俄藏敦煌文献》收录的编号为ДX02822的一部手写本文献《蒙学字书》中提到的“杂剧”，我们还可以看到，到晚唐之际，杂剧已经影响到西北的少数民族地区。依据上述四条材料所勾画的时间序列与地理路线，我们不妨作以下大胆推测（当然也仅仅是推测）：作为表演艺术的“杂剧”最初发生于唐代都城长安，天宝之乱时玄宗由西向南避难四川，部分伶人也随之前往，“杂剧”的种子也随着这一路线进行了撒播。

第二节　“杂剧”的观念史

一、指称问题的意义

名称作为一种观念的表征，本身就是一种文化现象，体现着某种文化特性，而且在此文化现象背后还沉淀着一套观念系统的历史。正如文革中政权机关称谓的改变、街道的重新命名、个人名字的定取，以及“红”、“忠”、“东”、“支左”、“反帝防修”等字词的高频使用，无一不折射出背后那个特定时代的支配观念。这种背景观念也可透过指称现象作历史的考察，如同方言地名中所体现的种种部落、种族的历史遗迹一样，“杂剧”的命名同样可以作为知识考古的对象。

事物是怎样被命名的？在西方哲学中的命名理论里，存在着两种不同的看法。一种是所谓的“摹状词理论”。该理论认为命名是根据对事物特性的摹写而产生的，专名和通名都具有各自的内涵或含

义，它们实质上是一些缩略的或伪装的确定摹状词，命名活动就是在思想上把一组确定摹状词与一个名称相关联。另一种是所谓的“历史的、因果命名理论”。该理论认为，一个专名指称某个对象，并不取决于这个对象具有某些独特的特性，或某种特殊的识别标记，而是取决于名称与某种命名活动的因果关系。也就是说，在给事物命名时，所依据的并不是对名称意义的了解，而是对某些历史事件及其因果影响的了解。

但通过对“杂剧”观念演变的历史考察，我们发现上述两种理论并不矛盾。“杂剧”一名既是摹状词，即对“杂剧”所概括的事物特征的摹写，同时“杂剧”的命名也具有一定的历史因果关系，即之所以组合“杂剧”一词来摹写其指称的事物，有其特定的历史文化背景。这一文化背景历史地规定了杂剧发生的环境，决定了中国真正意义上的戏剧只能是“杂剧”而不是“正剧”。而且，通过对“杂剧”观念演进历史的梳理，我们还发现事物命名的三个有趣的事实：

第一，事物最初的命名往往与摹状相联系，但当事物的性质发生改变后，即命名时所摹状的特性消失后，事物并不改变命名。也就是说，此时的命名已和摹状无关，而受“历史的、因果命名理论”的支配。以杂剧为例，“杂剧”最初所摹状的繁杂混合的表演形式发生改变后，并未重新命名，而是继续沿用其历史的指称，使摹状由具象变成抽象。

第二，存在先于命名。存在先于本质，这是存在主义的基本观点。命名实际上就是对事物本质的一种规定，这种规定后在于被其界定的事实。也就是说，先有事实的存在，然后才有称谓。这虽然是一个非常浅显的道理，但对学术研究中的某些思维定势而言，却具有启发意义。以杂剧研究为例，唐代杂剧的研究一直进展缓慢，其原因就在于有关唐代直接命名“杂剧”的材料仅李德裕《第二状：奉宣令更商量奏来者》中“杂剧丈夫二人”一条孤证，且语义不明，难以入手。但事实上，唐代乃杂剧成形的初期，一些以“杂剧”命名的材料被淹没无闻，有的则有待发掘，更多的则是大量未以“杂剧”命名而实为杂剧的材料。北宋陈旸《乐书》中曾说过一句很重要的话：“唐时谓优人辞捷者为斫拨，今谓之杂剧也。”这说明宋代

称之为“杂剧”的东西在唐代早已存在，只是未被命名为“杂剧”而已。根据这一理念，我们将从“斫拨”入手，来考察唐代尚未被命名而实为后世的杂剧，详后《“斫拨”与唐代杂剧形态》一节。

第三，事物的命名不仅有一个由专称到逐渐泛化的演变，也会有一个相反的逆过程。对于前者，人们比较熟悉，如“公子”，本是公侯之子，后来对一般青年男子皆可使用这一称呼。对于后者，“杂剧”命名的演变就是一个例证。“杂剧”最初所指称的范围很广，凡是具有对抗意味的娱乐皆可称为“杂剧”，包括戏弄、戏谑表演、竞技、博戏，甚至包括歌舞杂戏，然后逐渐从斗力、竞艺、斗巧转变为专指斗口的滑稽戏，最后演变为具有情节冲突的现代意义的戏曲。

二、“杂剧”命名的学术史

中国戏剧史上有一些颇为奇异的命名现象：未有正剧先有杂剧，未有净先有副净。这些特异命名现象包含着丰富的历史文化信息，对于我们解读杂剧观念的演进乃至整个观念的历史皆有重要意义。这里先讨论杂剧何以命名的问题，其他问题留待以后的篇章进行解说。

1. 内容庞杂说。

最早对“杂剧”命名的意义作出解释的是元代的胡祗遹，他认为杂剧的命名所指称的特性是因为杂剧所表现的内容和表演的对象庞杂，上至帝王政治，下至市井百态，无所不包。他在《赠宋氏序》中写道：

> 乐音与政通，而使“剧”亦随时所尚，而变近代教坊院本之外，再变而为杂剧。既谓之“杂”，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜筮、释道商贾之人情物理，殊方异域，风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。①

阿枝也同意这一说法。并补充说，我们现在所见到的宋人有关杂剧片段的记载，多是由末泥、引戏、副净、副末、装孤等角色出

① 元·胡祗遹《紫山大全集》卷11。

场饰演三教九流种种人物。元杂剧之所以谓“杂”，乃指演员能扮演九流百家诸色人物的生活，换言之，即在舞台上将古今种种社会相呈现于观众之前[①]。

2. 杂戏说。

明代的朱权也对“杂剧”作了释义，他认为杂剧之所以为“杂”剧，是因为杂剧就是杂戏：

> 杂剧之说：唐为传奇，宋为戏文，金为院本，杂剧合而为一，元分院本为一，杂剧为一。杂剧者，杂戏也。[②]

3. 形式杂糅说。

徐秋生在《传奇与杂剧之解释》中驳舜九“何谓杂剧？折头戏谓之杂剧”的观点，认为：

> 考杂剧传奇之名，起源甚早，其义亦颇不一。[③]

周贻白在《中国戏剧的形成和发展》中认为：

> 按“杂剧”亦作“杂戏”，所谓“杂”，当系指其兼具各项表演形式，或所包含事物至为繁杂之故。[④]

黄天骥先生在《元剧的“杂”及其审美特征》中指出：

> 两宋时代演出的杂剧，包括口技、杂耍、说唱、滑稽小戏等等，它们通台演出，杂七杂八，称之为杂剧，那是名副其实的。[⑤]

---

① 阿枝《“杂剧”一释》。

② 明·朱权《太和正音谱》，第53页。

③ 徐秋生《传奇与杂剧之解释》。

④ 周贻白《中国戏剧的形成和发展》，《戏剧论丛》1957年第1辑，第21页。

⑤ 黄天骥《元剧的“杂”及其审美特征》，《文学遗产》1998年第3期，第40页。

美国学者柯润璞（J. I Crump）也主张此观点，他在《元杂剧的剧场艺术》一书云：

> “杂剧”这个词的意思是“杂拼的戏”。虽然今日我们手边的元杂剧通通绕着一个故事主题而融合在一起，但是不需要明察秋毫的眼力就可以看出其综艺的本质，把歌、舞、科诨、故事情节都无分轩轾的纳入其体系。[①]

4. 内容形式均杂说。
曾永义持此观点，见其《有关元杂剧的三个问题·杂剧释名》：

> 宋代杂剧所包含的内容相当复杂，因为它的种类复杂，所以将这些剧艺总称为“杂剧”，这应当就是“杂剧”一词的本义。我们若再从“散乐”、“百戏”、“乱弹”等剧艺名目来观察，更可以加强这个观点。[②]

黄竹三《论泛戏剧形态》：

> 由此我们联想到“杂剧”这一概念出现的意义。“杂剧”的称谓在宋金时出现绝非偶然，一定程度上它是泛戏剧形态竞相繁荣的标志，是人们对泛戏剧形态融合趋向的描述，说明在宋金时期人们已把它们综合起来看待。所谓“杂”，正体现泛戏剧形态整体包容内容之多，形式之繁的特点，同时也标志着中国戏曲综合性的滥觞。[③]

三、本书关于“杂剧”的解释

杂剧产生之前已有百戏、杂戏、杂伎、散乐、戏弄等类似的语

---

① （美）柯润璞《元杂剧的剧场艺术》，第 167 页注释。
② 曾永义《有关元杂剧的三个问题·杂剧释名》，《中国古典戏剧论集》，第 56 页。
③ 黄竹三《论泛戏剧形态》，《文学遗产》1996 年第 4 期，第 66 页。

词流行于世，早期杂剧的表演形式与上述词语涵括的内容大致相同，为何不沿用已有的成词而要别创“杂剧”一名？杂剧究竟是在何种语境下产生的？

1. 杂剧之“杂”。

杂剧何以名“杂”？为何不叫“正剧”？“杂”有驳杂、不纯正的意思，与“正”对言。古代以庙堂礼乐为雅乐正声，其特点是庄重肃穆，而包括杂剧在内的娱乐性艺术所追求的效果是笑乐嬉闹，与正雅之乐相比，属于“杂俗”之列，难登大雅之堂。唐高祖即位后，孙伏伽曾进言：“百戏散乐本非正声，有隋之末大见崇用，此谓淫风，不可不改。”① 将百戏散乐归为“淫风”而与“正声”相对立，反映了人们的传统观念。但初唐之时，体制未备，雅俗正杂的分野尚不分明，掌管礼乐的太常寺仍兼管倡优杂乐，唐玄宗登基后即将二者分开，别设教坊以司优伶杂伎。《资治通鉴》卷二一一记载：开元二年正月，“旧制：雅俗之乐皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典杂伎，乃更置左右教坊，以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使”。宋人程大昌亦记录了此事：“开元二年，玄宗以太常礼乐之司，不应典倡优杂乐，乃更置左右教坊，以教俗乐，命左右骁卫将军范及为之使。”② 可见，在唐人观念中，“杂伎”、“倡优杂乐”乃是与雅乐相对的俗乐，杂剧的种种表演形式皆归属于教坊俗乐，杂剧之“杂”正是在这一语言环境下产生的。由此可知，同样的语言环境不可能出现“正剧”，因为“正”属于雅，“剧”属于俗，犹如冰之于炭、水之于火，无法兼容。

杂的另一义项是多繁混合，杂剧之“杂”也内含此义。周贻白云：“所谓‘杂’，当系指其兼具各项表演形式，或包含事物至为繁杂之故。”③ 其说甚是，由《教坊记》杂剧名目下包含的内容可知，杂剧最初并非作为某一独立的剧种出现，而是包括了多种戏剧表演形式，除了上述《踏摇娘》外，还有《戏队》、《大面》、《圣寿乐》、《竿木》等，又据《类说》卷七引《教坊记》佚文，此类表演形式还

① 《旧唐书》卷75《孙伏伽传》，第2635页。

② 宋·程大昌《演繁露》卷6“乐营将弟子”条。

③ 周贻白《中国戏曲论集》，第25页。

包括《筋斗》、《顶碗打鼓》等，这一类总名为“杂剧”。由此可知，杂剧是类名而非专称，我们可以把《大面》称作杂剧，但并不是说杂剧仅此一种。这是杂剧最重要的特征之一。正是这一特征，使杂剧后来居上，发展成一门全新的综合表演艺术。事实上，当时流行的杂戏、杂伎之“杂”也具有此义，皆为同一语言环境下的产物。

2. 杂剧之“剧”。

“剧”之一字语义较繁，而和杂剧有亲缘关系的为“戏斗”一义。“剧”字《说文解字》中作“勮”，意即“务也”。同书对“务”的解释是“趣也”。“勮”之所以有“趣”，是因为“勮”有角斗的含义。“勮”字从“豦”从“力”，力为角力。“豦”，《说文解字》谓：“斗相丮不解也。从豕、虍。豕虍之斗不解也。”这种兽与兽的斗力被人们所模仿，并发展为人与兽、人与人的角抵之戏。此戏秦代就已盛行，《史记·李斯列传》：“是时二世在甘泉，方作角抵优俳之观。”张衡《西京赋》的“角抵之妙戏”中就有熊虎相斗、人虎相搏的场面，任昉的《述异记》卷上也记载了一种头戴牛角而相抵的“蚩尤戏”。

“剧”由角力的争斗进而引申为角伎的争斗。魏晋之际，蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成之类的博戏也往往以“剧”名之，即我们在第一节指出的所谓“博剧”。

与此同时，“剧”还被引申为“斗口”，即所谓的“剧谈”——以语言相戏谑。左思《蜀都赋》：“剧谈戏论，扼腕抵掌。”《北齐书·艺术下·徐之才传》：“之才聪辩强识，有兼人之敏。尤好剧谈谑语，公私言聚，多相嘲戏。”隋人侯白《启颜录》：“（侯）白在散官，隶属杨素。爱其能剧谈，每上番日，即令谈戏弄。”以上三例中的剧谈与戏论、剧谈与谑语、剧谈与谈戏弄皆为同义互训。剧谈与一般的滑稽谐语不同，它不是单方的说笑，而是双方相互之间的嘲谑诮难。同时，剧谈又与一般的讥讽不同，它带有戏乐的性质。请看以下例证。

前引《北齐书》在称徐之才“尤好剧谈谑语，公私言聚，多相嘲戏”后，紧接着举例道：“郑道育常戏之才为师公，之才曰‘既为汝师，又为汝公，在三之义，顿居其两’。又嘲王昕姓云：‘有言则诳，近犬便狂，加颈足而为马，施角尾而成羊。’卢（盧）元明因戏之才云：‘卿姓是未入人，名是字之误，之当为乏也。’即答云：‘卿

姓，在亡为虐，在丘为虚，生男则为虏，养马则为驴。'"

北齐人阳松玠《谈薮》："（徐）之才尝以剧谈调仆射魏收。收熟视之曰：'面似小方相。'之才答曰：'若尔，便是卿之葬具。'"①

以上为嘲谑之剧谈。

《启颜录》："（杨）素与（侯）白剧谈。因曰：'今有一深坑，可有数百尺。公入其中，若为得出？'白曰：'入中不须余物，唯用一针即出。'素曰：'用针何为？'答曰：'针头中令水饱坑，拍浮而出。'素曰：'头中何处有尔许水？'白曰：'若无尔许水，何因肯入尔深坑。'"

《启颜录》："隋朝有人敏慧，然而口吃，杨素每闲闷，即召与剧谈。……（杨素）又问云：'计公多能，无种不解，今日家中，有人蛇咬足，若为医治？'此人即应声报云：'取取五月五日南墙下雪雪涂涂，即即治。'素云：'五月何处得有雪？'答云：'若五月五日无雪，腊月何处有蛇咬？'素笑而遣之。"

以上为消难之剧谈。

剧谈又作"剧论"，唐人樊晃《杜工部小集序》："江左词人所传诵者，皆君之戏题剧论耳，曾不知君有大雅之作。"这里的"剧论"，即戏谑之义。剧谈亦作"剧语"，《酉阳杂俎》："予门吏陆畅，江东人，语多差误，轻薄者多加诸以为剧语。"

杂剧之"剧"就是在这样的语言背景下产生的。在这一语境中，杂剧之"剧"也就被赋予了特定的时代意义："剧"有"戏"的含义，但与一般的"戏"不同，它还带有"斗"的成分。此"斗"源于斗力，滥于斗技，魏晋之后则偏重于斗口，宋元以降又包括了情节冲突的斗争。"剧"有"斗"的因素，但与一般的打斗不同，它有"戏"的语义，此"戏"本于戏弄，魏晋之后则以诙谐戏谑为主要形式。合此二义方知杂剧之"剧"的由来、演变及其得名之际的准确含义。杂剧既得名于唐，则其"剧"当以戏谑之斗口为主要内容。需要指出，这种戏谑斗口还不是戏剧，它由世人随机而发，而非优伶的代言体表演，然而它已蕴涵着未来杂剧的重要因素。如果将北宋杂剧的主要形式——滑稽打诨与上述的剧谈相比较，我们就不难

① 《太平广记》卷247引，第1918页。

发现，二者具有许多相似之处。

3.“杂剧”之义。

“杂”与“剧”本为两个独立的字眼，唐人将其捏合为“杂剧”一词来概括某种表演形式时，自然要受到当时语言环境的影响。换言之，在“杂”与“剧”的诸种义项中，唐人的取义势必要打上时代的烙印。同时，“杂”与“剧”的组合也势必最能体现它所要概括的表演形式的基本特征，让人观其名而知其实。那么，最初的“杂剧”之名所要表达的特征是什么呢？其一是“杂”，也就是说，此种伎艺属于娱乐性质的俗乐而非雅乐，同时，该伎艺形式多样，杂七杂八。其次是“剧”，也即此伎艺包含了戏谑的科白形式。因其“杂”，所以杂剧最初包含了许多杂戏的内容，这是杂剧从散乐杂戏中脱胎的痕迹；因其有“剧”，故其表演中又包含了诨科对白的因素，这是杂剧区别于杂戏的重要标志。在这两个特点中，“杂”为形，“剧”为神，前者使杂剧形式多样化而具有综合性的优势，后者则使杂剧超越百戏的伎艺表演而升华为戏剧艺术。

明乎此，我们就知道最初时杂剧何以和杂戏混称，就能了解杂剧与诸戏的差别，就能明白杂剧其名之所以能从诸多的歧称中脱颖而出的原因。因为杂剧本身包含杂戏的内容，所以杂剧有时也被称为“杂戏”、“百戏”、“角抵之戏”、“参军戏”等名（其例证详下节），这些名称要么过于宽泛而不能体现杂剧这一表演形式的特点，如杂戏、百戏；要么过于具体而不能概括杂剧的基本形态，如角抵、参军，从而最终将冠名权拱手让给了“杂剧”。

4. 作为类群理论的“杂剧”。

从以后溯前的视角看，最初的“杂剧”只是诸种戏乐形式的一种统称。但是，包括歌舞戏、杂伎、博戏、谐戏等诸多的戏乐形式最终命名为“杂剧”时，本身就意味着作为类群理论的“类核”的形成。因为，上述戏乐形式曾经也被称为“杂戏”，这种称呼说明“剧”的因素尚未占据其中的支配地位，一旦“杂剧”的命名被广泛接受，也就表明“剧”，也即对抗性的戏谑科白成为“杂戏”中的核心，也即成为杂剧的类核。谐戏由诸种“杂戏”中的一种，一跃成为“杂戏”的灵魂，于是，“杂剧”便取“杂戏”而代之。

按照类群理论，类核一旦出现，就具有吸收和改造其他“类簇

因子”的作用。此后，歌舞戏、杂伎、博戏等等戏乐形式便逐渐地有谐戏的并列品种成为谐戏的附属物，并被谐戏所改造，至于如何改造，我们在下一章中会作具体的阐述。当然，从杂剧发展的历史来看，杂剧的剧核并非只有一个，在南宋，杂剧中的另一个“剧核”——歌舞也由于某种机缘在杂剧的内部成长起来，不过这是后话。在唐代和北宋，杂剧是以“谐戏”为剧核而逐渐发展起来的。

第三节 《教坊记》“杂剧”条之歌舞戏疏证

集成本《教坊记》“杂剧”条下涉及的歌舞戏共十七种：《踏谣娘》、《圣寿乐》、《伊州》、《五天》、《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》、《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》。另有类名“软舞”与“健舞”。在这些歌舞戏中，有一部分尚未被解读，如《五天》、《半社渠》、《借席》、《拂林》、《黄獐》等；一部分虽被解读过[①]，但还可作进一步的补正和梳理。现疏证如下：

一、《踏谣娘》

演北齐人苏郎中之妻被丈夫酗酒殴打之事。《教坊记》：“北齐有人姓苏，鮑鼻，实不仕，而自号为‘郎中’。嗜饮，酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之：丈夫着妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之，云：‘踏谣和来！踏谣娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’；调弄又加典库，全失旧旨，或呼为‘谈容娘’，又非。”

又《类说》卷七引《教坊记》：“苏五奴，妻善歌舞，亦姿色，能弄《踏谣娘》。有邀迓者，五奴辄随之前，人欲其速醉，多劝其

---

① 参王国维《唐宋大曲考》，陈寅恪《元白诗笺证稿》，向达《唐代长安与西域文明》，任半塘《唐戏弄》、《唐声诗》、《敦煌曲初探》，常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》、《中国舞蹈史话》，周贻白《中国戏剧与舞蹈》，王克芬《中国舞蹈发展史》。

酒，五奴曰：'但多与我钱，虽吃馅子亦醉，不烦酒也。'今呼鬻妻者为'五奴'，自苏始。"

有关《踏谣娘》的资料又见《隋唐嘉话》、《通典》卷一四六、《乐府杂录·鼓架部》。关于《踏谣娘》的渊源，康保成先生的《踏谣娘考源》认为源自巫舞中的商羊步①。对《踏谣娘》的性质，诸家看法有所不同。王国维认为是"合歌舞以演一事者……后世戏剧之源实自此始"②。周贻白认为"《踏谣娘》这项舞蹈，应当是由单纯的歌舞表演走向戏剧的一种过渡形式"③。任半塘认为该戏说白表演俱备，与歌舞同一配合剧情，已具后世戏剧之规制④。廖奔认为此戏"奠定了后世戏曲的主调，其主角歌唱，旁人帮和，男扮女装，旦、丑相对的表演形式，也开了宋代南戏的先河"⑤。我们赞同周贻白以现代戏剧观念对《踏谣娘》的定性，但需要指出，在唐人的观念中，《踏谣娘》则为当时的"杂剧"，除了集成本《教坊记》将其指称为"杂剧"外，明人胡应麟也将其目为"唐世所谓优伶杂剧"，以下歌舞戏皆类此。

二、《圣寿乐》

唐代王室用以祝寿的歌舞戏。《教坊记》："开元十一年，初制《圣寿乐》。令诸女衣五方色衣以歌舞之。宜春院女，教一日便堪上场，惟挡弹家弥月不成。至戏日，上令宜春院人为首尾，挡弹家在行间，令学其举手也。宜春院亦有工拙，必择尤者为首尾。既引队，众所属目，故须能者，乐将阕，稍稍失队，余二十许人舞曲终，谓之'合杀老'，尤要快健，所以更须能者也。"⑥ 所谓"合杀"，即"合煞"，意即音乐与歌舞同时合拍地结束。有关《圣寿乐》的资料又见唐徐元弼《太常寺观舞圣寿乐》⑦、《册府元龟》卷五六九、《文献通考》卷一二九、《古乐苑衍录》卷一。

---

① 康保成《踏谣娘考源》，《国学研究》第10卷，第279页。

② 王国维《宋元戏曲考·上古至五代之戏剧》。

③ 周贻白《中国戏剧与舞蹈》，《中国戏曲论集》，第111页。

④ 任半塘《唐戏弄》，第528页。

⑤ 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》，第99页。

⑥ 宋·刘昌诗《芦浦笔记》卷1"三郎"条亦引此条，稍略，第4页。

⑦ 宋·李昉等编《文苑英华》卷184，第900页。

据《教坊记》载：圣寿乐舞衣，衣襟皆各绣一大窠，皆随其衣本色制就缦衫[①]，下才及带，若短汗衫者以笼之，所以藏绣窠也。舞人初出乐次，皆是缦衣。舞至第二叠，相聚场中，即于众中从领上抽去笼衫，各内怀中。观者忽见众女咸文绣炳焕，莫不惊异。

所谓“搊弹家”指弹拨弦乐的女伎，隶属云韶院。“宜春院人”，又称“前头人”、“内人”，指歌舞女伎，隶属宜春院，故名。二者地位明显不同，前者贱，后者贵。《教坊记》：“妓女入宜春院，谓之内人，亦曰前头人，常在上前。若其家犹在教坊，谓之内人家。敕有司给赐同十家，虽数十家，犹故以十家呼之。每月二日十六日，内人母得以女对，无母则姊妹若姑一人对，十家就本落余内人并坐内教坊对，内人生日则许其母姑姊妹等来对，其对所如式。楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之，云韶谓之宫人，盖贱隶也，非直美恶殊貌，居然易辨明。内人带鱼，宫人则否，平人女以容色选入内者，教习琵琶三弦箜篌筝等者，谓搊弹家。”

该戏的特点是使用人数众多，宜春院不够，以云韶院充之，舞之成队。在戏舞中，要从衣领上除去罩在外面的“笼衫”，露出里面的“绣窠”，衣着“文绣炳焕”，艳丽夺目。张祜《退宫人》诗：“歌喉渐退出宫闱，泣话伶官上许归。犹说入时欢圣寿，内人初着五方衣。”此外，《圣寿乐》还有一个特点，就是在戏舞中要排列成字。《旧唐书·音乐志一》：“若《圣寿乐》则回身换衣，作字如画，又五方使引大象入场，或拜、或舞，动容鼓振，中于音律，竟日而退。”《旧唐书·音乐志二》：“《圣寿乐》，高宗武后所作也。舞者百四十人，金铜冠，五色画衣，舞之行列必成字，十六变而毕。有‘圣超千古’、‘道泰百王’、‘皇帝万年’、‘宝祚弥昌’字。”不过，日本学者岸边成雄认为，《旧唐书》所载之《圣寿乐》与《教坊记》中的《圣寿乐》不同，前者是隶属于太常寺的二部伎，后者属于教坊的妓乐，二者并非“同一种舞乐”[②]。

---

① 中国古典戏曲论著集成本作“制纯缦衫”，古今图书集成本作“制就缦衫”，据改。

② （日）岸边成雄《唐代音乐史的研究》，第611、627页。

三、《伊州》

教坊舞。见《教坊记》:“凡欲出戏,所司先进曲名,上以墨点者,即舞,不点者,即否,谓之‘进点’。戏日,内伎出舞,教坊人惟得舞《伊州》、《五天》,重来叠去,不离此两曲,余尽让内人也。”《乐书》云:“唐明皇开元中,宜春院妓女谓之内人,云韶院谓之宫人,平人女选入者谓之搊弹家。……凡内伎出舞,教坊诸工惟舞《伊州》、《五天》二曲,余曲尽使内人舞之。”[①] 关于《伊州》的由来,《乐谱录》云:“唐明皇天宝中,西凉节度使盖嘉运进。”[②]

《伊州》亦所谓“天宝乐曲皆以边地名”者[③]。作为边地名的伊州在今新疆哈密地区,本隋朝伊吾郡,唐贞观四年(630)改为西伊州,贞观六年改名伊州。

《伊州》既来自边地,则为胡乐入华无疑,欧阳修《归田录》认为《伊州》本为龟兹乐舞:“余尝观唐人《西域记》云,龟兹国王与臣庶知乐者,于大山间,听风水之声,均节成音。后翻入中国,如《伊州》、《凉州》、《甘州》,皆是龟兹至(乐)也。”[④]《伊州》歌舞在唐代开元盛世时十分盛行,被称为“太平歌舞”,唐吴融《李周弹筝歌》:“供奉供奉且听语,自昔兴衰看乐府。只知《伊州》与《梁州》,尽是太平时歌舞。”宋人《苏黄滑稽帖》载:“士有效之者,见一枯骨,绨袍而葬之。忍寒至三更,鬼啸于檐曰:秀才会唱《凉州》、《伊州》否?仆是开元中梨园舞旋,意待与秀才舞个曲破,聊以报德。”[⑤]

《伊州》后翻为大曲,《容斋随笔》卷一四“大曲伊凉”条:“今乐府所传大曲皆出于唐,而以州名者五:伊、凉、熙、石、渭也。……凡此诸曲唯伊凉最著,唐诗词称之极多,聊纪十数联以资谈助。如‘老去将何散旅愁,新教小玉唱《伊州》’、‘求守管弦声款

① 宋·陈旸《乐书》卷185“女乐中”条。

② 宋·李上交《近事会元》卷4“胡渭州、伊州”条引。

③ 《新唐书》卷22《礼乐志》,第476页。

④ 宋·江少虞《事实类苑》卷19“霓裳羽衣曲”条引。

⑤ 明·郭子章《六语·谐语》引,《北京图书馆古籍珍本丛刊》第65册,第225页。

逐，侧商调里唱《伊州》'、'钿蝉金雁皆零落，一曲《伊州》泪万行'、'公子邀欢月满楼，双成揭调唱《伊州》'、'赚杀唱歌楼上女，《伊州》误作《石州》声'……皆王建、张祜、刘禹锡、王昌龄、高骈、温庭筠、张籍诸人诗也。"王灼《碧鸡漫志》卷三亦云："《伊州》见于世者凡七商曲：大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、越调，第不知天宝所制七商中何调耳。王建宫词云：'侧商调里唱《伊州》。'林钟商，今夷则商也。管色谱以凡字杀，若侧商则借尺数字杀。"敦煌写卷伯 3808 保存了《伊州歌》的乐谱，又有《急曲子伊州》和《慢曲子伊州》，叶栋曾尝试将其译为简谱，收入《唐代音乐与古谱译读》一书[①]。

《伊州》被宋杂剧、金元院本及诸宫调所吸收，但各自吸收的程度不同。宋杂剧、金元院本是直接从舞曲或大曲中移植过来的，故其名皆为"××伊州"；而诸宫调则是从大曲某部分中提取过来的，故其曲调为【伊州衮】、【伊州令】、【伊州衮缠令】等。《武林旧事·官本杂剧段数》中融合了《伊州》之曲的宋杂剧有六：《四哮伊州》、《领伊州》、《铁指甲伊州》、《闹五百伊州》、《裴少俊伊州》、《食店伊州》。金元院本中也有《伊州》，见《南村辍耕录·院本名目》：《上坟伊州》、《进奉伊州》、《背箱伊州》、《酒楼伊州》。至于诸宫调吸取《伊州》的情况，在《刘知远诸宫调·君臣弟兄子母夫妇团圆第十二》中有【大石调·伊州令】，金董解元《西厢记诸宫调》卷一、卷二、卷八有【大石调·伊州衮】，卷二有【大石调·伊州衮缠令】。此外，《金瓶梅词话》第五十二回中也有一段【伊州三台令】的说唱。王国维的观点是："【大石调·伊州衮】，必大曲之衮遍，借入大石调者也。"[②]

四、《五天》

出处同上，教坊舞，本为天竺之乐舞。所谓"五天"即"五天竺国"之省称，"五天竺国"即古印度。当时的印度分为五部分：中

① 叶栋《唐代音乐与古谱译读》，《人文丛刊》第 10 辑，第 96、101、104、105 页。
② 王国维《唐宋大曲考》，《王国维文集》第 2 卷，第 199 页。

天竺、东天竺、南天竺、西天竺、北天竺[1]，故称“五天竺”。敦煌写卷伯3532《慧超往五天竺国传》第七“五天竺风俗”节中就省称为“五天”。此外，《益州名画录》卷上有“立释迦像五天胡僧像”[2]、《宋高僧传》卷三有“其后游历五天”[3] 云云，这里的“五天”皆指“五天竺国”。

唐宋之际，有所谓“五天柘枝”，或即用五天之曲伴舞柘枝。《乐书》卷一八四：“《唐杂说》羽调有柘枝曲，商调有掘柘枝，角调有五天柘枝。用二童舞，衣帽施金铃，抃转有声。始为二莲花，童藏其中，花拆而后见。对舞相占，实舞中之雅妙者也，然与今制不同矣。亦因时损益然邪？唐明皇时，那胡柘枝，众人莫不称善。”

五天乐舞后世不传，但其曲则被并入佛曲法曲之中，换言之，后世的佛曲法曲之中含有五天乐舞之曲。据《乐书》载，“西凉与清乐，并龟兹、五天竺国之乐，并合佛曲法曲也”[4]。而且，五天乐舞出于天竺，当与天竺乐有关，或为唐代天竺乐之一种。考《通典》所载“天竺乐”，其中也有舞：“乐工皂丝布幞头巾，白练襦，紫绫袴，绯帔，舞二人，辫发，朝霞袈裟，若今之僧衣也。行缠碧麻鞋，乐用羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶、铜钹、贝，其都昙鼓今亡。”[5]《隋唐杂部·伎篇》亦称：“扶南乐舞二人，朝霞行缠，赤皮靴，隋代全用天竺乐，唐世传之有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫笛、筚篥、铜鼓，南蛮之乐也。”[6]

至于“天竺乐”所用之曲，正是所谓“佛曲”，与《五天》之曲入佛曲正相映证，《唐音癸签》卷一四“天竺乐”条云：“起自张重华据凉州日贡乐，后国子为沙门来游，又传其方音乐。器九色，工十二人。唐仍隋，列十部伎。《隋书》云：歌曲有沙石疆、舞曲有朝天曲。陈氏《乐书》云：曲调有普光佛曲、弥勒佛曲、日光明佛曲、大威德佛曲、如来藏佛曲、药师琉璃光佛曲、无威感德佛曲、龟兹

---

① 见《旧唐书》卷198《天竺传》，第5306页。
② 宋·黄休复《益州名画录》卷上“常粲”条。
③ 宋·释赞宁《宋高僧传》卷3《唐洛京长寿寺菩提流志传》，第396页。
④ 宋·陈旸《乐书》卷159“九部乐”条。
⑤ 唐·杜佑《通典》卷146“天竺乐”条。
⑥ 宋·陈旸《乐书》卷174“扶南舞”条引。

佛曲，并入婆陀调。释迦牟尼佛曲、宝花步佛曲、观法会佛曲、帝释幢佛曲、妙花佛曲、无光意佛曲、阿弥陀佛曲、烧香佛曲、十地佛曲，并入乞食调。大妙至极曲、解曲，并入越调。摩尼佛曲，入双调。苏密七俱陀佛曲、日光腾佛曲，入商调。邪勒佛曲，入徵调。观音佛曲、永宁佛曲、文德佛曲、婆罗树佛曲，入羽调。迁星佛曲，入般涉调。提梵，入移风调。”[1]《唐音癸签》此条出自《乐书》卷一五九。值得注意的是其中的“提梵”一曲，“提梵”即梵文“天”字“deva”的译音，因此，所谓“提梵”即“天曲”。考《隋书·音乐志》天竺部舞曲有所谓《天曲》，《天曲》即《提梵曲》的意译。《五天》既为“五天竺”之省，而“五天竺”即天竺，故《五天》即隋朝之《天曲》，其入佛曲则为《提梵曲》。

五、软舞与健舞

软舞与健舞皆由内伎出舞。《教坊记》：“凡欲出戏，所司先进曲名，上以墨点者，即舞，不点者，即否，谓之‘进点’。戏日，内伎出舞……《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞。《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》之属[2]，谓之健舞。”又，《近事会元》卷四引《教坊记》佚文云：“宜春人为戏，则以云韶添之。云韶为宫，盖辽柘枝达摩之属谓之健舞。”[3]《全唐诗》卷二二“舞曲歌辞”条注云：“开元中又有《凉州》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞；《大祁》、《阿连》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》、《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂菻》、《大渭州》、《达摩支》之属，谓之健舞。文宗时教坊又进《霓裳羽衣舞》，女三百人，凡此皆杂舞也。”

有关唐代软舞与健舞的舞姿及种类，《乐府杂录》“舞工”条云：“舞者乐之容也，有大垂手、小垂手，或如惊鸿，或如飞燕。婆娑，舞态也；蔓延，舞缀也。古之能者不可胜，即有健舞、软舞、字舞、

① 明·胡震亨《唐音癸签》卷14“乐通三·四夷乐”条，第162页。
② 《达摩支》无“支”字，据类说本引《教坊记》补。
③ 宋·李上交《近事会元》卷4“云韶院”条引。

花舞、马舞。健舞曲有《棱大》、《阿连》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》，软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等。”北宋的《乐书》有进一步的记载和补充：“开成末，有乐人崇胡子，能软舞，其腰支不异女郎也。然舞容有大垂手、有小垂手，或象惊鸿，或如飞燕，婆娑舞态也，蔓延舞缀也，然则软舞盖出体之自然，非此类欤。”至于“健舞”，《乐书》云：“《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂菻》、《大渭州》、《达摩支》之属，谓之健舞。故健舞曲有《火袄》、《阿辽》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡胜》。”①

软舞与健舞是类名而非专名。软舞顾名思义，其舞姿柔和轻盈，节奏舒缓，有的还伴有扭动腰肢和下腰的动作，前引《乐书》称崇胡子软舞时“其腰支不异女郎”可证。至于健舞，则舞姿雄健刚毅，节奏明快。明方以智《通雅》认为软舞即“文舞”，健舞即“武舞”②，此说当有所据，因为集成本《教坊记》上文中的“软舞”正作“文舞”。“文舞”和“武舞”是中国古代对舞蹈性质的分类，陈释智匠《古今乐录》云：“武舞盖以表现武功壮烈之情，文舞则以发扬温良揖让之风。”软舞与健舞大约是唐代从印度译入的名称。在南印的西丹巴拉姆湿婆舞王庙的东边牌楼石壁上，雕刻着一百零八种舞姿，都是女舞，其名称 TandavaLaksanam 翻译成中文就是“健舞”③。

六、《垂手罗》

出处同上，属软舞。《宋史·乐志三》载表演文舞时有所谓“左垂手”、“右垂手”的动作。“垂手”是一种舞姿，“罗”即“罗衣”、“罗衫”，因表演垂手舞时要着轻飘的罗衣，故名《垂手罗》。垂手罗有两种：大垂手、小垂手。《古今词话》引别本《教坊记》曰：“内家舞曲有二《垂手罗》。”《唐音癸签》卷一四“垂手罗”条云：“古舞曲有大垂手、小垂手，此其遗也。”④

① 宋·陈旸《乐书》卷 182“俗部”条。
② 明·方以智《通雅》卷 30“乐舞”条，第 927 页。
③ 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》，《常任侠文集》卷 4，第 191 页。
④ 明·胡震亨《唐音癸签》卷 14“乐通三·舞曲”条，第 156 页。

《垂手罗》的舞姿十分优美飘逸，前引《乐府杂录》称大垂手、小垂手的舞容“或如惊鸿，或如飞燕”。《垂手罗》以“垂手”而舞为特征[1]，但大小垂手的表演各具特色。大垂手显得飘忽、轻盈，常被用来表演赵飞燕。梁简文帝《赋乐府得大垂手》：“垂手忽迢迢，飞燕掌中娇。罗衫恣风引，轻薄任情摇。讵似长沙地，促舞不回腰。”唐聂夷中《大垂手》：“金刀剪轻云，盘用黄金缕。装束赵飞燕，教来掌上舞。舞罢飞燕死，片片随风去。”宋文同《丹渊集》卷二《大垂手》：“华堂合乐轰春昼，凤叫龙嘶画鼍吼，琼猊压地开组绣，美人舞兮献君寿。红婆娑兮翠蚴蟉，雪翻花兮风入柳，曳轻裾兮扬彩绶，金鸾飞兮玉麟走。入急破，大垂手，香檀扎扎江雨骤，情凝力定方举袖，烟收雾敛曲彻后，锦盈车兮珠满斗。”小垂手有舞袖、折腰、顿足动作，并被吸收进霓裳之舞中。梁人吴均《小垂手》：“舞女出西秦，蹑节舞阳春。且复小垂手，广袖拂红尘。折腰膺两笛，顿足转双巾。娥眉与慢脸，见此空愁人。”李白《太守良宰》：“吴娃与越艳，窈窕夸铅红。呼来上云梯，含笑出帘栊。对客小垂手，罗衣舞春风。”白居易《霓裳羽衣歌》：“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”注云：“四句皆霓裳舞之初态。”

七、《回波乐》

出处同上，属软舞。《回波乐》又作《回婆乐》[2]，该舞记载最早见《北史·尔朱荣传》：尔朱荣（493—530）“及酒酣耳热，必自匡坐，唱虏歌为树梨普梨之曲，见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为敕勒舞，日暮罢归，便与左右连手踏地，唱《回波乐》而出”。《资治通鉴》引此条注云：“此所谓踏歌也，回波乐曲名，乐音洛。”据此可知，《回波乐》北魏就已经流行，本为踏舞之歌，源出敕勒舞，郭茂倩称“后亦为舞曲”[3]，说误。

“回波”一名的由来，据《乐府诗集》的解释是“盖出于西水引

① 唐·吴兢《乐府解题》卷下云：“言舞而垂其手。”第52页。

② 唐·南卓《羯鼓录》“诸宫曲”条。

③ 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷80，第855页。

流泛觞也”。任半塘先生认为“回波”的本义是“曲水”，《回波乐》与“曲水流觞”的故事有关[①]。“曲水流觞”谓周公修建洛邑时流水以泛酒之事，见《晋书·束皙传》，晋武帝尝问挚虞“三日曲水”之义，束皙进曰：“昔周公城洛邑，因流水以泛酒，故逸诗云：‘羽觞随波。’又秦昭王以三日置酒河曲，见金人奉水心之剑，曰：‘令君制有西夏。’乃霸诸侯，因此立为曲水。二汉相缘，皆为盛集。”但此说仍有疑问，因为《回波乐》乐舞北魏才见诸记载，且由契丹贵族作敕勒舞时“踏地”表演，因此其舞当出自胡乐，与周公流水泛酒事无关。大概因唐人酒宴时喜作《回波乐》[②]，宋人遂将其与流水泛酒联系在一起。“回波”一名的由来，日本学者小村环树别有一说，他在《敕勒歌突厥民歌之汉译及对中国诗歌影响》一文中认为“回波”是“簸逻回”的汉语译音：“《簸逻回》和《回波乐》容为同一首歌。”[③]《簸逻回》见于新、旧《唐书》，称其为“北歌”。

唐代有关《回波乐》最早的记载在武则天时代（690—704），见《朝野佥载》卷二：“苏州嘉兴令杨廷玉，则天之表侄也，贪猥无厌，著词曰：‘回波尔时廷玉，打獠取钱未足。阿姑婆见作天子，傍人不得枨触。”[④] 这里的“阿姑婆”即杨廷玉之姑母武则天，由于杨作该词时武则天正为天子，故云“阿姑婆见作天子”。又，《大唐新语》卷三：“景龙中，中宗尝游兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱《回波词》，方便以求官爵。给事中李景伯亦起舞歌曰：‘回波尔持（时）酒卮，微臣职在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非仪。’”[⑤]《唐会要》卷五五亦载此事，并注明发生的具体时间是“景龙三年（709）”。《旧唐书·李怀远传》则补记了李景伯舞歌《回波乐》进行规劝的后事：“中宗不悦，中书令萧至忠称之曰：‘此真谏官也。’景云中累迁右散骑常侍。”唐中宗时内宴唱《回波乐》十分盛行，据《本事诗》载：“沈佺期曾以罪谪。遇恩官还

---

① 任半塘《唐声诗》，第 294—296 页。

② 宋·陈旸《乐书》卷 183“属舞”条：“前代乐饮酒酣必起舞，盖所以极欢心、叙诚意。魏晋以来尤重以舞相属。……唐中宗数与近臣狎宴，递起舞，唱《下兵回波辞》、《黄獐曲》。”

③ 原文未见，据任半塘前揭书转引，见 299 页。

④ 唐·张鷟《朝野佥载》卷 2。

⑤ 唐·刘肃《大唐新语》卷 3，第 45 页。

秩。朱绂未复。尝内晏，群臣皆歌《回波乐》，撰词起舞，因是多求迁擢。佺期词曰：'回波尔时佺期，流向岭外生归。身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。' 中宗即以绯鱼赐之。"[①] 又据《本事诗》载，中宗朝，御史大夫裴谈崇奉释氏，妻悍妒，裴谈畏之如严君，时内宴，有优人唱《回波词》曰："回波尔时栲栳，怕妇也是大好。外边只有裴谈，内里无过李老。"[②]

又，王梵志有《回波乐》诗，则为最早。《回波乐》首先是舞，而后才据舞曲撰词，所以《回波乐》又称《回波舞》，或曰舞《回波》。《新唐书·崔日用传》："宴内殿，酒酣，起为《回波舞》。" 宋孔仲平《孔帖》叙沈佺期事，云"既侍宴，诏学士等舞《回波》，佺期为弄辞，悦帝。" 上引《大唐新语》亦云"起歌舞，并唱《回波词》"，《本事诗》则称"撰词起舞"。

《回波乐》乐谱现存于《律吕正义》"蒙古茄吹乐章"中，但不知是否唐代舞曲的原谱。从其所配歌词来看，已和唐代回波词的格式有所不同。就《回波乐》之词而言，其词有一定的格式，一般为六言四句，第一句以"回波尔时"引其端。

八、《兰陵王》

出处同上，属软舞，演北齐兰陵王高长恭着假面攻敌城事。兰陵王貌似妇人，不足威敌，每入阵即着面具。《教坊记》："大面出北齐兰陵王长恭，性胆勇而貌妇人。自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵着之，因为此戏，亦入歌曲。"《北齐书·兰陵武王高孝瓘传》："兰陵武王长恭，一名孝瓘，文襄第四子也，累迁并州刺史。突厥入晋阳，长恭尽力击之，芒山之败，长恭为中军率五百骑，再入周军，遂至金墉之下，被围甚急，城上人弗识，长恭免胄示之面，乃下弩手救之，于是大捷。武士共歌谣之，为'兰陵王入阵曲'是也。" 不过，关于《兰陵王》的来源还有另外的说法，日本学者田边尚雄的《中国音乐史》认为，《兰陵王》是印度

① 唐·孟棨《本事诗·嘲戏》。
② 同上。

戒日王所作歌剧《龙王之喜》中的一个片段[①]；日本学者大槻如电作于1905年的《舞乐图说》上册“兰陵王”条认为：“罗陵王（即兰陵王）为佛说八大龙王之一——娑竭罗龙王（Sagara roi des Dryons）之上略，陵与龙同音，遂讹成此字。”[②] 但这些看法有太多的推测成分，缺乏实证材料。

《旧唐书·音乐志》、《北史·文襄诸子传》、《乐府杂录》、《乐书》卷一八七“代面”条、《通典》卷一四六，皆载“兰陵王入阵曲”及兰陵王歌舞戏之事。兰陵王由“曲”而成为“戏”，至少在初唐就已形成。据郑万钧《代国长公主碑》载，武后时，“岐王年五岁为卫王，弄《兰陵王》”[③]。“弄”说明了其作为“戏”的性质。《乐府杂录》谓其戏者衣紫、腰金、执鞭[④]。一般认为，《兰陵王》与《代面》为异名同戏，但任半塘则认为《代面》为类名，《兰陵王》为剧名，前者包括后者[⑤]。

《兰陵王》是一种模仿真人的假面舞，其装束《大日本史·礼乐志十四》有所记载：“舞者一人，别装束，假面，帽子，执金桴。”日人丰源统秋《体源钞》卷三：“（假）面有两样。一者武部样，黑眉，《八方荒序》之时用之。一者长恭假面样，小面，云光季家相传宝物也。”“宽德（1044—1045）之际，狛光高家中，相传有陵王面，名‘小面’，额上有小龙云。”由日本画家高岛千村绘图、出版于日本文政六年的《舞乐图》中绘有《兰陵王》的舞姿，是一个似面向前行中突然拧身回头的舞姿。头戴龙形冠，配以吊腭、怒目的凶相面具。《信西古乐图》称之为《罗陵王》，所绘舞姿是左脚踏地，提右足，右手执桴，左手向上作剑指。周华斌曾收集了不少日本所藏12—14世纪各种《兰陵王》以及与《兰陵王》相关的假面图绘，可资参考[⑥]。

《兰陵王》当时的表演情况不详，著名京剧演员李少春曾向日本

---

① （日）田边尚雄《中国音乐史》，第174页。

② 傅芸子《舞乐〈兰陵王〉考》引，《白川集》，第80页。

③ 唐·郑万钧《代国长公主碑》，《全唐文》卷279，第1249页。

④ 唐·段安节《乐府杂录·鼓架部》。

⑤ 任半塘《唐戏弄》，第590页。又，廖奔对此有不同看法，他认为“大面”既为类名，就应还有其他与《兰陵王》并列的舞名，但“大面”统辖的其他歌舞戏找不到一个。见廖奔《中国戏曲发展史》第1卷，第91页。

⑥ 周华斌《〈兰陵王〉假面研究》，《中华戏曲》第15辑，第98—134页。

热田神宫东仪先生学习《兰陵王》，并于1956年将其搬上舞台。但早在20世纪40年代初期，傅芸子曾在日本观看过《兰陵王》舞乐表演，该舞传自中国，应该较为接近唐代《兰陵王》的演出实况，见《舞乐兰陵王考》：

> 起始乐人先奏小乱声，此乃大鼓伴以一笛一铜钲之短序曲。旋于大鼓咚咚中，继以铜钲羯鼓齐鸣，舞人始登场，立场中，先以手作势，左右鸣舞。次抪笛者突奏乱声，舞人亦开始手足并舞，至《啭》时有无伴奏之舞十余拍。由《陵王音取》入破后，全乐齐奏，乐曲固紧凑而舞亦渐入佳境。舞人执桴，手挥足跃，踪跳蹲立，轻捷异常，《唐书·乐志》所谓“效其指挥击刺之容”者，颇为近似。半迭以后，鼓声隆隆，节奏愈急，舞势愈妙，其时饶有叱咤风云，驰骋疆场之概。《兰陵王》之勇武，仿佛见之。至此《案摩乱声》作，而舞亦渐自急而缓而止，舞毕，遂于大鼓、铜钲、羯鼓反复三重奏中，退入后场，全舞不过十五分余而已。[①]

九、《春莺啭》

唐代女伎表演的歌舞戏，属于所谓“软舞”。《教坊记》：“高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命歌工白明达写之为《春莺啭》，后亦为舞曲。”[②] 所谓“啭”，即歌喉婉转之义，《酉阳杂俎》载：“莫才人能为秦声，当时号‘莫才人啭’焉。”[③] 张祜《歌》云：“不知新弟子，谁解啭喉经。”又，罗隐《春旦》：“卫娘清转（即“啭”）遏云歌”。可见“啭”即美妙之歌声，不必因于鸟鸣。据向达考证，歌工白明达是龟兹人[④]。因此，《春莺啭》之曲

① 傅芸子《舞乐兰陵王考》，《东方学报》（京都）第10册第4分册，1941年。收入《白川集》，第84页。

② 此条诸本皆略，兹从《乐府诗集》卷80引《教坊记》。

③ 唐·段成式《酉阳杂俎》卷12。

④ 向达《唐代长安与西域文明》，原载《燕京学报》专号之二。1933年收入同名著作之中，第16页。

当有西域色彩，其舞蹈也杂有胡风，被归为“法曲”。元稹有《法曲》诗一首，称《春莺啭》为胡乐：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。《火凤》声沉多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。”①《火凤》是北魏流行的胡舞，《春莺啭》与之并举，可见二者的外来乐舞性质。张祜有《春莺啭》诗一首，将其视为“软舞”：“兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。”

关于《春莺啭》的由来还有另外一说，据《乐苑》载，《春莺啭》分为大小两种，《大春莺啭》唐虞世南及蔡亮作，又有《小春莺啭》，同为商调之曲②。

《春莺啭》当时的表演情况不详，高丽古籍《进馔仪轨》卷一载《春莺啭》舞乃女伎，其表演情形是：“设单席，舞伎一人立于席上，进退旋转不离席上而舞。”③ 可见，此舞是一种由一人进行表演的旋转舞。《进馔仪轨》卷三还记载了当时表演《春莺啭》舞的演员名为“香心”④。其曲辞为五言四句：“娉婷月下步，罗衫舞风轻。最爱花前态，君王任多情!”又，日本古代乐书中也有《春莺啭》之乐舞，虽不能完全等同于唐代的原貌，但应该是由唐代同名乐舞发展而来的，据此可见唐代《春莺啭》之仿佛。《大日本史・礼乐志十四》称此乐舞又名《天长宝寿乐》、《梅花春莺啭》等，“即唐乐，与《皇帝》同传。新乐，大曲”。乐曲中有“鸟声”、“急声”、“游声”。由舞女十人表演，后曾减少为四人，“常装束，别胄，答舞《退宿德》”。由日本画家高岛千春绘图、出版于日本文政六年的《舞乐图》中绘有《春莺啭》的舞姿，舞人头戴鸟形冠，身着大袖拖裾袍服，舞姿作“骑马蹲裆势”，双臂前伸，微俯身，眼下视，姿态沉稳。舞名下有释文云：“唐朝大曲，六人舞或四人。”但任半塘认为此图所绘，舞者乃赳赳武夫，舞服尾大不掉，早已不再是唐代《春莺啭》的原貌⑤。20 世纪 50 年代，日本尚保留唐乐《春莺啭》，全曲须演奏两

---

① 唐・元稹《元氏长庆集》卷 24。

② 宋・郭茂倩《乐府诗集》卷 80 引，第 857 页。

③ 《进馔仪轨》卷 1 “乐章”条，韩国国立国乐院影印，1980 年，第 160 页。按：此书实录了大量道光八年、道光九年高丽王室的礼乐仪式，故其成书约在公元 1830 年前后。本资料承韩国江陵大学安祥馥先生复印概赠，谨此致谢。

④ 《进馔仪轨》卷 3 “慈庆殿进馔时乐工内吹呈才女伶各差备”条，第 236 页。

⑤ 任半塘《唐声诗》，第 311 页。

小时[①]。

十、《半社渠》

出处同上，属软舞。《半社渠》又名《半射渠沮》，天宝十三年（754）七月，太乐署将诸胡乐之名改为相关性质的汉名，《半社渠》亦改名为《高唐云》[②]。据此，《半社渠》本出于胡乐。《羯鼓录·诸宫曲·太簇商》有《半杜梁》[③]，又作《半柱梁》[④]，应为《半社渠》之误，因为《唐音癸签》卷一四“羯鼓曲”即引作《半社渠》。这说明胡乐初入之际，其名常常因音近形似而有不同的写法。“社”与“射”同音，“社”与“杜”、“渠”与“梁”形似，因而使《半社渠》具有不同的名称。

所谓“半社”，即“半射”，指行燕射之礼所用鼓节的一半，故此得名。古代的射礼有五种：大射、宾射、燕射、乡射、泽宫之射，燕射指宴饮之射。《周礼·春官·乐师》：“燕射，帅射拂以弓矢舞。”宴饮时所表演的弓矢舞需要以鼓节进行伴奏，这种鼓节的一半往往用于投壶礼，此即“半射”。《礼记·投壶》中记录了燕射之礼所用的鲁鼓与薛鼓两种鼙鼓谱，其中皆有所谓“半”：

鲁鼓：○□○○□□○□○○。半，○□○□○○○□□○□○。

薛鼓：○□○○○□□○□○○□□○□○○□○□○。半，○□○○○□□○。

在以上两种鼓谱中，“○”为击鼙之记号，“□”为击鼓之记号[⑤]。行燕射之礼时，需要用鲁鼓或薛鼓按上述鼓谱进行击打，将其全部击打一遍为一节。其中的一“半”被用于投壶之礼，此即“半射”。《礼记·投壶》云：“取半以下为投壶礼，尽用之为射礼。”“半射”一语出自郑康成注：“投壶之鼓半射节者，投壶，射之细也。射，谓燕射。”

---

① 任半塘《教坊记笺订》，第183页。

② 宋·王溥《唐会要》卷33，第616页。

③ 唐·南卓《羯鼓录》“诸宫曲”条。

④ 同上。

⑤ 郑康成注云：“此鲁、薛击鼓之节也。圆者击鼙；方者击鼓。古者举事，鼓各有节，闻其节则知其事矣。”

燕乐投壶之时所鼓半射节者，以乐人为之，并伴有歌舞。《礼记·投壶》云："司射、庭长及冠士立者皆属宾党，乐人及使者、童子皆属主党。"清人孙希旦云："乐人，奏乐之人，谓若击鼓击鼙者。而弦歌之人，自大师以外，或不用瞽蒙，即以私臣、公有司及弟子之习于乐者为之，亦谓之乐人也。"[①] 投壶所伴歌舞，因时代而有所变化，先秦两汉用《狸首》[②]，隋朝有《投壶乐》，为隋炀帝令乐正白明达所造之新声[③]。武则天时有所谓《骁壶》之曲，"疑是《投壶乐》也"[④]。《通典》卷一四五"杂歌曲"条："《骁壶》者，盖是《投壶乐》也。隋炀帝所造，以投壶有跃矢，为骁壶是也。"《半射渠沮》也应该是唐代与投壶有关的乐舞，根据其名称，大约是采用投壶的"半射"鼓节，伴以渠沮之乐舞，或将渠沮乐舞用于投壶之礼而得名。在唐代，以"半射"为乐曲名的，还有《半射没》，天宝十三年改名为《庆维新》[⑤]。

"渠沮"，又作"沮渠"[⑥]，是魏晋南北朝时期的西域部族，在今河西、酒泉一带。"沮渠"本为匈奴官名，后以此为姓，形成"沮渠"部族。此部族曾统治北凉、西凉、高昌诸国，其首领自称"河西王"、"凉王"[⑦]，后来虽为蠕蠕所灭，但唐时仍有活动。唐宪宗时韩愈《请上尊号表》云："西戎之首，北虏之渠，沮威愧德，失据狼狈，收其种落，逃遁远去。"[⑧]

渠沮以盛产乐舞著称，杜牧《庆河潢归降》诗："听取满城歌舞曲，《凉州》声韵喜参差。"著名的《西凉乐》又名《西凉伎》即出自渠沮，或通过渠沮传入中原。《旧唐书·音乐志二》："《西凉乐》

---

① 清·孙希旦《礼记集解》卷 56，第 1397 页。

② 宋·陈旸《乐书》卷 200："古之射礼，天子奏《驺虞》，诸侯奏《狸首》，卿大夫奏《采苹》，士奏《采蘩》，而投壶特奏《狸首》者，取其乐时会故也。"

③ 《隋书》卷 15《音乐志下》。

④ 《旧唐书》卷 29《音乐志二》。

⑤ 宋·王钦若等编《册府元龟》卷 569《掌礼部·作乐五》，第 6843 页。

⑥ 清雍正《山西通志》卷 137："张伟字仲业……太武时与高允等俱征授中书博士，累迁中书侍郎、太原国大中正，使酒泉慰渠沮。"《魏书》卷 84 作"沮渠"：张伟字仲业……使酒泉慰劳沮渠。

⑦ （日）松田寿男《古代天山历史地理学研究》引《沮渠安周造像碑》云："凉王大沮渠安周。"第 164 页。

⑧ 明·黄淮、杨士奇编《历代名臣奏议》卷 281，第 3666 页。

者，后魏平沮渠氏所得也。晋宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之，工人平巾帻绯褶，白舞一人，方舞四人。白舞今阙，方舞四人：假髻，玉支钗，紫丝布，褶白大口裤，五彩接袖，乌皮靴。乐用钟一架，磬一架，弹筝一，挡筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，筚篥一，小筚篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜拔一，贝一，编钟，今亡。”①《半社渠》与《西凉伎》关系密切，《西凉伎》是渠沮流行的各种伎艺的总称，《半社渠》只是其中的软舞。元稹《西凉伎》：“吾闻昔日西凉州，人烟扑地桑柘稠。蒲萄酒熟恣行乐，红艳青旗朱粉楼。楼下当垆称卓女，楼头伴客名莫愁。乡人不识离别苦，更卒多为沉滞游。哥舒开府设高宴，八珍九醖当前头。前头百戏竞撩乱，丸剑跳踯霜雪浮。师子摇光毛彩竖，胡姬醉舞筋骨柔。”②“胡姬醉舞筋骨柔”一句犹该注意，此即所谓“软舞”，可能就是对《半社渠》表演的描绘。

《半社渠》殆即软舞《凉州》。沮渠所生活的地区在唐代属于凉州，又称西凉③，故其伎亦称《西凉伎》。《教坊记》所记载的软舞与《乐府杂录》的软舞名称颇有不同，后者无《半社渠》而有《凉州》，《凉州》当为《半社渠》的别称。《凉州》歌舞因音同又误作《梁州》，尽管就地名而言，两者是完全不同的地区：凉州在甘肃，梁州在陕西。这种误写，唐人已经出现。《乐府杂录》：“梁州曲，西凉府所进。”既云“西凉府”所进，当为《凉州》，而非《梁州》。前引《容斋随笔》卷一四“大曲伊凉”条亦云：“《凉州》今转为《梁州》，唐人已多误用，其实从西凉府来也。”《演繁露》卷七：“乐府所传大曲惟《凉州》最先出……后遂讹为《梁州》。”④

《凉州》歌舞初唐就已经流行，且延绵有唐一代。郑万钧《代国

① 关于《西凉伎》的研究，可参陈寅恪《元白诗笺证稿》第五章《西凉伎》，第230页。杨宪益《零墨新笺·民间保存的唐〈西凉伎〉》，第67页。任半塘《唐戏弄》，第529页。

② 唐·元稹《元氏长庆集》卷24。

③ 《资治通鉴》卷250胡三省注：“西凉，即凉州。”第8103页。

④ 宋·程大昌《演繁露》卷7“凉州梁州”条。

长公主碑》："初，则天太后御明堂，宴……公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》。"① 王昌龄《殿前曲》："玉殿笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新声一段高楼月，圣主千秋乐未休。"杜牧《河湟》："唯有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人。"白居易《宅西流水墙下小楼五绝》："霓裳试罢唱《梁州》，红袖斜翻翠黛愁。应是遥闻胜近听，行人欲过尽回头。"

《凉州》在宋代依然十分盛行。晁补之《斗百花》（汶妓阎丽）："临风看舞《梁州》，依旧照人秋水，转更添姿媚。"《东坡题跋》卷六："元丰辛酉冬至，仆在黄州，侄安节不远千里来省，饮酒，乐甚！使作黄钟《梁州》，仍令小童快舞一曲。"黄庭坚《清平乐》："舞回脸玉胸酥，缠头一斛明珠。日日《梁州薄媚》，年年金菊茱萸。"曾觌《浣溪沙》（郑相席上赠舞者）："按彻凉州莲步紧，好花风袅一枝。"②

而且，《凉州》还被宋元杂剧及曲艺所吸收。《武林旧事·官本杂剧段数》中融合了《梁州》舞曲的宋杂剧有七：《四僧梁州》、《三索梁州》、《诗曲梁州》、《头钱梁州》、《食店梁州》、《法事馒头梁州》、《四哮梁州》。金董解元《西厢记诸宫调》卷五有【正宫·梁州缠令】、【梁州三台】，卷七有【正宫·梁州令断送】；元王伯诚《天宝遗事诸宫调》用【南吕宫·梁州】九次。现存元杂剧中使用了大量《梁州》音乐，其中【南吕·梁州】共二十六次；【南吕·菩萨梁州】二十三次；【南吕·梁州第七】五十一次；【中吕·小梁州】八次；【正宫·小梁州】十七次；【商调·小梁州】一次。所谓【梁州第七】，王国维解释说："必系借用他宫【梁州】大曲之一遍第七者，即所谓排遍第七也。"③

十一、《借席》

出处同上，属软舞。《借席》一名《金波借席》④，又名《泛金波

---

① 唐·郑万钧《代国长公主碑》，《全唐文》卷279，第1249页。

② 宋·曾觌《海野词》。

③ 王国维《唐宋大曲考》，《王国维文集》第2卷，第193页。

④ 《册府元龟》卷569《掌礼部·作乐五》："《金波借席》改为《金风》。"第6844页。

借席》[①]，与《半社渠》一样，于天宝十三年改名为《金凤》。可见，《借席》也属于胡乐。又，《羯鼓录·诸宫曲·太簇商》中有《大借席》[②]，亦应为《借席》之别名或变体。

此舞所反映的内容及其隐喻与古代的女性观念有关。无论《金波》还是《金凤》，在中国古代观念体系中，皆指女性尤指宫廷贵妇。“金波”多用以喻月，月者，阴也，后宫嫔妃之象也。如《汉书·礼乐志》：“月穆穆以金波。”颜师古注曰：“言月光穆穆若之金波流也。”《金楼子》：“星如玉李，月上金波。”江淹《丽色赋》：“月弦金波照户。”《类说》“金波玉叶”条：“月似金波初映空。”[③]《汉书·李寻传》：“臣闻月者，众阴之长。后妃大臣诸侯之象也。”《晋书·后妃传》：“象玉床之连后星，喻金波之合羲璧。”《唐大诏令集》谓公主加封时穿戴：“门下：长宁公主、安乐公主等，金波毓彩。”[④]“金凤”也是女性的象征。《文献通考》卷一四六：“女弟子队子凡一百五十三人……四曰佳人剪牡丹队，衣红生色砌衣，戴金凤冠，剪牡丹花。”

“借席”一名未详所自。隋朝时，有所谓《舞席》之曲，不知是否与《借席》有关。据《隋书》载，隋炀帝令乐正白明达造新声，其中有《舞席》[⑤]。白明达为龟兹乐工，其所造新声，多杂胡乐。

十二、《乌夜啼》

出处同上，属软舞。该戏是以南朝宋彭城王刘义康、衡阳王刘义季闻乌鸦夜啼而获释为背景的歌舞戏。《教坊记》：“《乌夜啼》者，元嘉二十八年，彭城王义康有罪放逐，行次浔阳；江州刺史衡阳王义季，留连饮宴，历旬不去。帝闻而怒，皆囚之。会稽公主，姊也，尝与帝宴洽，中席起拜。帝未达其旨，躬止之。主流涕曰：‘车子岁暮，恐不为阶下所容！’车子，义康小字也。帝指蒋山曰：‘必无此，

① 见《唐会要》卷33：“林钟商时号小食调……《泛金波借席》改为《金凤》。”武英殿聚珍本作《金波借席》。

② 唐·南卓《羯鼓录》“诸宫曲”条。

③ 《类说》卷60“金波玉叶”条。

④ 宋·宋敏求《唐大诏令集》卷42《长宁安乐公主加实封制》，第183页。

⑤ 《隋书》卷15《音乐志下》，第379页。

不尔，便负初宁陵。’武帝葬于蒋山，故指先帝陵为誓。因封余酒寄义康，且曰：‘昨与会稽姊饮，乐，忆弟，故府所饮酒往。’遂宥之。使未达浔阳，衡阳家人扣二王所囚院曰：‘昨夜乌夜啼，官当有赦。’少顷使至，二王得释，故有此曲。”[①]《乐书》卷一二八：“唐教坊谢大善歌，尝唱《乌夜啼》，明皇亲御箜篌和之，以帝王之尊亲御胡人之乐，何其失君之体也。”

关于《乌夜啼》的来源，除了上述看法外，还有一种看法认为是三国时何晏之女所作。《琴说》曰：“《乌夜啼》者，何晏之女所造也。初晏系狱，有二乌止于舍上，女曰：乌有喜声，父必免。遂撰此操。”[②]

《乌夜啼》并非纯粹的歌曲，也是歌舞戏，《教坊记》将其归入“软舞”，南朝陈人释智匠《古今乐录》亦云：“《乌夜啼》，旧舞十六人。”[③] 可见《乌夜啼》由曲而演为舞，至少在陈就已经出现。《乌夜啼》之曲也被用于后世杂剧中，现存元杂剧使用《乌夜啼》曲共三十三次，皆在【南吕】中。

《乌夜啼》之曲式前后有所变化，刘宋临川王刘义庆曾写《乌夜啼》八曲，皆为五言绝句，内容涉及歌舞、离家、思念、乌啼，与题意有关。其一：“歌舞诸少年，娉婷无种迹，菖蒲花可怜，闻名不曾识。”其二：“长樯铁鹿子，布帆阿那起，诧侬安在间，一去数千里。”其三：“辞家远行去，侬欢独离居，此日无啼音，裂帛作还书。”其四：“可怜乌臼乌，强言知天曙，无故三更啼，欢子冒暗去。”其五：“乌生如欲飞，二飞各自去，生离无安心，夜啼至天曙。”其六：“笼窗窗不开，荡户户不动，欢下葳蕤钥，交侬那得往。”其七：“远望千里烟，隐当在欢家，欲飞无两翅，当奈独思何。”其八：“巴陵三江口，芦荻齐如麻，执手与欢别，痛切当奈何。”但元杂剧中《乌夜啼》的曲式比较自由，有如散板，如郑廷玉《布袋和尚忍字记》第二折【南吕·乌夜啼】：“我则见黑模糊的印在钢刀把，天那，则被你缠杀我也，忍字冤家！迷里胡扑搭，咱可便

---

① 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷47引《教坊记》，第535页。

② 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷60引，第668页。

③ 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷47引，第535页。

休论王法，且论家法。那里有皂直缀披上锦袈裟？那里也金刀儿削了青丝发？休厮缠，胡遮剌，我是你的丈夫，你须是我的浑家。”

十三、《黄獐》

出处同上，属健舞。又名《海老葛》[①]。《黄獐》的由来，一直是未解之谜[②]。按：《黄獐》最初本为武则天时期的里巷歌谣，后来编为舞蹈。《朝野佥载》卷一云：“周如意（692）年中以来，始唱《黄獐歌》，其词曰：‘黄獐黄獐草里藏，弯弓射你伤。’”[③]《旧唐书·五行志》引此歌称其为“如意初，里歌”。《资治通鉴》亦谓“如意初，里歌……亦演以为舞”[④]。其之所以被“演以为舞”，是因为《黄獐》之歌流行四五年后，王孝杰奉武则天之命率兵平定契丹之乱，不幸战死于黄獐谷，为表彰王孝杰的忠勇，特采此歌编曲，依曲制舞[⑤]。唐皇甫松《醉乡日月》认为《黄獐》乃唐中宗“念其（王孝杰）忠勤，制此曲”[⑥]，此说不够准确，应该是改编里歌《黄獐》，而非新制。

《黄獐》在盛唐及中唐时颇为流行，《乐书》卷一八三：“唐中宗数与近臣狎宴，递起舞，唱《下兵回波辞》、《黄獐曲》。”《旧唐书·郭山恽传》：“时中宗数引近臣及修文学士，与之宴集。尝令各效伎艺，以为笑乐。工部尚书张锡为《谈容娘舞》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》，左金吾卫将军杜元琰诵《婆罗门呪》，给事中李行言唱《驾车西河》，中书舍人卢藏用效道士上章。”中宗时，除了左卫将军张洽善舞《黄獐》外，赵仁奖也因善歌《黄獐》，因而获得“黄獐汉”的绰号。《实宾录》云：“唐赵仁奖，河南人也。裨贩于殖业坊王戎墓北，善歌《黄獐》，与宦官有旧，因所托附。景隆（707）中乃负薪诣阙，遂得召见。云负薪助国家调鼎，即

① （日）田边尚雄《中国音乐史》，第213页。按：田边尚雄此说未说明出处，不知所据。

② 周贻白《中国戏剧与舞蹈》：“《黄獐》，不明其来处。”《中国戏曲论集》，第106页。

③ 唐·张鷟《朝野佥载》卷1。

④ 《资治通鉴》卷209，第6633页。

⑤ 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷86，第920页。

⑥ 《醉乡日月》此文已佚，据日籍《乐家录》引。

日拜监察御史。睿宗朝左授上蔡丞，使于京。中书令姚崇曰：'此是黄獐汉耶，授当州悉当尉。' 仁奖本在台，既无余，能以《黄獐》自衔，宋务光题曰：'赵奖出王戎墓下，入朱博台中，舍彼负薪，登兹列宿，行人不避，骢马从客，惟听《黄獐》。'"[①]

十四、《柘枝舞》

出处同上，属健舞。关于"柘枝"一名的由来，传统的看法认为是"拓拔"之误，即源自"拓拔"之国。《同话录》："舞柘之本出拓拔氏之国，流传误为柘枝也，其字相近耳。"[②]《古今图书集成·乐律典》卷八八引此条作"拓拔氏之国"。《遯斋闲览》还进一步说明了这一变异的原因："《柘枝舞》本后魏拓拔氏之戏，后人鄙之，易'拓'以'柘'，易'拔'以'枝'。"[③] 杨宪益驳之，认为"柘枝"即柘树之枝，"《柘枝舞》人是手里执着柘枝，而歌词也提到柘枝的"，故此得名。由于柘树"是南诏的特产，《柘枝舞》似乎就是从云南大理方面传来的南诏舞曲"[④]。任半塘则认为，《柘枝舞》是因为该舞的舞帽上装饰了柘枝，故此得名[⑤]。向达的看法不同，他据《新唐书·西域传》"石，或曰柘支，曰柘折，曰赭时，汉大宛北鄙也"，认为《柘枝舞》出之于石国，"凡所舌、赭时、赭支、柘支、柘折以及柘羯，皆波斯语 Chaj 一字之译音"[⑥]。其后，向达进一步补充认为 Chaj 即 Tashkend 一语的古名[⑦]。日本学者白鸟库吉则认为石国为阿拉伯文 sas 及 cac 的音译，但也认为即 Tashkend[⑧]。所谓 Tashkend 即今新疆塔什干。我倾向于向达的看法。唐玄宗时期大量传入的西域音乐，多以传入之国家及地区的名称命名。《大唐传载》云："天宝中，乐章多以边地为名，若《凉州》、《甘州》、《伊州》之类是焉。其曲遍繁声，

---

① 宋·马永易《实宾录》卷 8 "黄獐汉"条。
② 宋·曾三异《同话录》"舞柘"条，《说郛》卷 23 上。
③ 宋·陈正敏《遯斋闲览》，《类说》卷 47 引。
④ 杨宪益《柘枝舞的来源》，《新中华》复刊第 4 卷第 6 期，第 39 页。
⑤ 任半塘《唐声诗》上编，第 313 页。
⑥ 向达《柘枝舞小考》，《清华周刊》第 37 卷第 12 期，第 1368 页。
⑦ 向达《唐代长安与西域文明》，第 70 页注①。
⑧ 引自常任侠《中国舞蹈史话》，收入《常任侠文集》卷 2，第 364 页。

名入破，后其地尽为西蕃所没，破乃其兆矣。”[1]《新唐书·礼乐志十二》亦谓：“天宝乐曲皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。”

《柘枝舞》的音乐，以鼓点为节，起舞鼓声三击为度，可知它是一种节奏强烈的乐舞。《乐府诗集》引《教坊记》佚文曰：“凡棚车上击鼓，非《柘枝》则《阿辽破》也。”[2] 白居易《柘枝妓》：“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。”中国音乐学院的吴文光教授根据宋人史浩《鄮峰真隐漫录》保存的柘枝舞曲《柘枝令歌头》和《柘枝令》的俗字谱对其进行了考释与翻译[3]，由于宋代舞曲与唐代舞曲关系密切，因此，宋代的《柘枝令歌头》和《柘枝令》可能是唐代《柘枝舞》音乐的存留。

《柘枝舞》的表演，注重眼神传情、腰肢的柔软与舞动，而且《柘枝舞》表演至曲终时，要逐渐褪去衣裳，半袒其衣。刘梦得《观舞柘枝》：“曲尽回身去，曾波犹注人。”沈亚之《柘枝舞赋》：“鹜游思之情香兮，注光波于秾睇。”张祜《观杭州柘枝》：“舞停歌罢鼓连催，软骨仙娥暂起来。”刘禹锡《和乐天柘枝》：“鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花。”卢肇《湖南观双柘枝舞赋》：“轻躯动荡，蔡姬之耆齐公。”沈亚之《柘枝舞赋》：“差重锦之华衣，俟终歌而薄袒。”

《柘枝舞》的服饰，着五色绣罗，紫罗衫，宽袍，胡帽，银带。《乐书》一八四《俗部》：“柘枝舞，童衣五色绣罗，宽袍，胡帽，银带。”[4]《宋史·乐志》云：“柘枝队衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带。”白居易《柘枝妓》：“红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。看即曲终留不住，云飘雨送向阳台。”张祜《观杨瑗柘枝》：“促叠蛮鼍引柘枝，卷檐虚帽带交垂。紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时。”

《柘枝舞》不仅只有舞，且伴有歌，故有歌词。唐代教坊演出新编《柘枝舞》时，有时要由翰林专门撰写柘枝词。敦煌写卷斯·

---

① 唐·阙名《大唐传载》。
② 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷56引，第630页。
③ 吴文光、赵晓楠《关于大曲〈柘枝令歌头〉、〈柘枝令〉俗字谱及其考、译》。
④ 宋·陈旸《乐书》卷184《俗部·柘枝》。

6171《宫词丛抄》诗云："花开欲幸教方（坊）时，桃□□令隔宿知。闻出内家新舞女，翰林别进柘枝词。"

宋史浩《鄮峰真隐漫录》卷四五有《柘枝舞》演出实例，共分以下十一节表演：1. 五人对厅一直立竹竿子勾念。2. 念了，后行吹引子半段入场，连吹柘枝令，分作五方舞，舞了，竹竿子又念。3. 念了，花心出念。4. 念了，竹竿子问念。5. 花心答念。6. 竹竿问念。7. 花心答念。8. 念了，后行吹《三台》一遍，五人舞，舞罢，后行再吹《射雕》遍，连歌头舞了，众唱歌头。9. 唱了，后行吹朵（阙），遍一片吹了，连吹《扑胡蝶》遍，舞转谢酒了，众唱《柘枝令》。10. 唱了，后行吹《柘枝令》，舞，舞了，竹竿子念遣队。11. 后行唱《柘枝令》，出队，后行唱《柘枝令》，出队。

《柘枝》舞曲被后世曲艺所吸收。金董解元《西厢记诸宫调》卷一、卷二、卷四皆有【般涉调·柘枝令】，即出自《柘枝舞》曲。如卷二【柘枝令】："板钢斧劈群刀砍，一地里热闹和铎。那法聪和尚，对将军下情陪告：'念本寺里别无宝贝，敝院又没粮草。将军手下有许多兵，怎地停泊？'"

十五、《拂林》

出处同上，属健舞。《拂林》一作《拂菻》[①]，一作《拂懔》[②]，一作《拂临》[③]，古国名，又称大秦，即拜占庭东罗马帝国。《物类相感志》："大秦国，一名拂林国。"唐张说《梁四公记》："西海海中有岛，方二百里，岛上有大林，林皆宝树。中有万余家，其人皆巧，能造宝器，所谓拂林国也。"[④] 杨慎《升庵集》云："《宣和画谱》中拂林图，或作佛林，又作拂菻，不知所谓。后考杜环《经行记》，拂林在苫国西，一名犁靬，其人颜色白，妇人皆服珠锦，善织络，琉璃妙天下。菻音力甚切。董北苑《画跋》云，拂林图自唐有之，其人类中国，妇人皆衣边绫绀文杂锦，戴金花，步摇，缀以木难青

---

① 见《隋书》、两《唐书》、《宋史》、《太平寰宇记》、《通典》、《通志》、《文献通考》等。
② 唐·玄奘《大唐西域记》卷11"波剌斯等三国"条，第276页。
③ 唐·慧超撰、张毅笺释《往五天竺国传笺释·大拂临国》，第116页。
④ 唐·张说《梁四公记》，《太平广记》卷81引，第520页。

珠。”[1] 按：杜环，唐人，曾随高仙芝征战大食，天宝十年（751）兵败被俘，被掳至美索不达米亚，宝应元年（762）回到长安，所撰《经行记》即其亲历见闻，据传中国的造纸术即由杜环传至伊斯兰诸国[2]。可惜原书已佚，有王国维《古行记校录》辑佚本、丁谦《蓬莱轩地理学丛书》校注本、张一纯中华书局笺注本。冯承均认为拂林“出于波斯语之 Farang，以名东罗马及西亚地中海沿岸诸地”[3]。法国汉学家伯希和则认为“拂菻”是从 From. Rom 转出的，并认为 From 最初被翻译为“普岚”，此名见《魏书·文成帝纪》及《献文帝纪》中。因此，“普岚”是五世纪北魏时的译名，而后来在隋唐时通行的“拂菻”，是六世纪南朝梁时的译名[4]。

拂林之乐舞，当为大秦之歌舞。据《册府元龟》卷九七一载，拂林国于景云二年（711）和天宝元年（742）两次遣使来唐，又据《旧唐书》卷一〇九载，天宝七年，安西都知兵马使高仙芝破勃律城，“于是拂林、大食诸胡七十二国皆归国家，款塞朝献。”此“款塞朝献”或即有拂林乐舞。若据伯希和的研究，则早在五六世纪，拂林即与我国有联系，其乐舞的传入可能早在唐代之前。关于《拂林》的舞姿与音乐，卢肇《湖南观双柘枝舞赋》云：“周妓轻躯动荡，蔡姬之詧齐公，则有拂菻妖姿，西河别部，自与乎金石丝竹之声。”[5] 陆游《夜登山亭》：“飞观峥嵘天宇宽，幽人半醉凭阑干。三山渺渺鸾鹤远，七泽茫茫蓑笠寒。清吹拂林横玉笛，紫云覆鼎熟金丹。童颜绿鬓无人识，回首尘寰一梦残。”[6]

日本似仍藏有关于“拂林”的乐书，惜未见。罗振玉《置杈录》“内藤虎谈日本乐书”条载：“内藤君又言，其国乐书中有高丽乐、拂林乐、印度乐，大学图书馆有之，传本甚稀。”[7]

---

① 明·杨慎《升庵集》卷 66“拂林图”条。

② 法·伯希和《黑衣大食都城之汉匠》，原载 1929 年《通报》。收入《西域南海史地考证译丛五编》，第 7 页。

③ 冯承均《西域地名》，第 29 页。

④ 法·伯希和《六朝同唐代的几个艺术家》，原载 1923 年《通报》。收入《西域南海史地考证译丛八编》，第 149 页“注四十”。

⑤ 宋·李昉等编《文苑英华》卷 79，第 361 页。

⑥ 宋·陆游《剑南诗稿》卷 13。

⑦ 罗振玉《置杈录》“内藤虎谈日本乐书”条，《学堂类稿·笔记汇刊》，第 123 页。

十六、《大渭州》

出处同上，属健舞。《大渭州》一名《渭州》，又名《胡渭州》，是唐宋时期颇为流行的乐舞，此舞与《伊州》一道，唐玄宗开天间由西凉节度使盖嘉运所进。渭州在今甘肃省陇西县东南，因近渭水得名。至于“渭州”何以冠以“胡”，有人认为是因为唐代有两渭州，需加以区别。胡震亨《唐音癸签》卷一三：“唐有两渭州，一属关内，一属陇右。此出陇右渭州，为近边地，故以胡渭州别之。开元中乐工李龟年、鹤年兄弟，尤妙制《渭州》。”[①] 任半塘则认为是“《渭州》大曲用胡乐，故名”[②]。

考渭州始设于北魏永安三年（530），治襄武县，唐代渭州领陇西、南安、南安阳、广宁郡[③]。唐宪宗元和四年（809），因渭州陷落于吐蕃，在今甘肃平凉设立所谓“行渭州”，唐僖宗中和四年（884）正式改“行渭州”为“渭州”。可见，直到唐玄宗时，一直只有一渭州，即陇西之渭州，《教坊记》的《大渭州》当指此渭州。又，《教坊记》“曲名”条下另有“《胡渭州》”，此即《大渭州》之曲。此时渭州尚未陷落于吐蕃，胡震亨的两渭州之说于史无据，任半塘的“用胡乐”之说更有道理。《新唐书·吐蕃传》载唐穆宗长庆二年（822）唐使刘元鼎至吐蕃就盟时，“乐奏《秦王破阵曲》，又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》杂曲百伎”。《胡渭》即《胡渭州》，此曲在当时的吐蕃“胡人”中流行，说明了其“胡乐”的性质。

另有一种说法认为，《渭州》之曲由李鹤年、李龟年兄弟所制，见《碧鸡漫志》引《明皇杂录》佚文：“开元中，乐工李龟年兄弟三人皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，制《渭州》曲，特承顾遇。”或云由李鹤年所制，见《唐语林》卷五：“李龟年、彭年、鹤年弟兄三人，开元中皆有才学盛名。鹤年能歌词，尤妙制《渭州》，彭年善舞，龟年善打羯鼓。”[④] 任半塘认为此曲当由边将盖嘉运

---

① 明·胡震亨《唐音癸签》卷 13，第 136 页。
② 任半塘《唐声诗》，第 58 页。
③ 《资治通鉴》卷 154 胡三省注，第 4776 页。
④ 周勋初《唐语林校证》卷 5，第 480 页。

所进，李龟年所修，而非其所制[1]。

《渭州》在唐代不仅宫廷乐人唱，民间也颇为流行。《广德神异录》云："天宝中，乐人及闾巷好唱《胡渭州》，以回纥为破。后禄山（指安禄山）兵马竟被回纥击破。国风兴废，潜见于乐音。"[2] 此曲唐代属商调，《乐苑》曰："《胡渭州》商调曲也。"[3] 宋代属于小石调，《碧鸡漫志》："今小石调《胡渭州》是也。然世所行《伊州》、《胡渭州》、《六么》皆非大遍全曲。"[4] 唐张祜有《胡渭州》诗二首，一为七言："亭亭孤月照行舟，寂寂长江万里流。乡国不知何处是，云山漫漫使人愁。"一为五言："杨柳千寻色，桃花一苑芳。风吹入帘里，唯有惹衣香。"

《胡渭州》在宋代被演变为和曲杂剧，《武林旧事·官本杂剧段数》中保留的剧目有：《赶厥胡渭州》、《单番将胡渭州》、《银器胡渭州》、《看灯胡渭州》。

十七、《达磨支》

出处同上，属健舞。《达磨支》一作《达么技》[5]，又作《达摩枝》[6]，《乐府杂录》亦著录此舞云："《达磨支》，健舞曲也。"[7]。《达磨支》又称《泛兰丛》，天宝十三年改称。《乐苑》云：《泛兰丛》，羽调曲，又有《急泛兰丛》。"[8]《羯鼓录》"诸宫曲"条中有《大达么友》，疑亦《达磨支》之变体[9]。

"达磨支"一名，颇为费解，直到清代，还是未解之谜。《樵香小记》云："温飞卿集有《达摩支》曲，莫晓其义。考段安节《乐府杂录》载舞曲有《达摩支》，飞卿所作盖当时舞曲也。唐歌皆四句，

---

① 任半塘《唐声诗》，第 59 页。

② 《太平广记》卷 140"僧一行"条引，第 1009 页。

③ 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷 80 引，第 848 页。

④ 宋·王灼《碧鸡漫志》卷 3"胡渭州"条，第 132 页。

⑤ 宋·祝穆《古今事文类聚续集》卷 24 引《教坊记》。

⑥ 宋·潘自牧《记纂渊海》卷 81 引《教坊记》。

⑦ 《乐府杂录》此语守山阁丛书本、说郛本、类说本均佚，惟《乐府诗集》卷 80 引，第 857 页。

⑧ 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷 80 引，第 857 页。

⑨ 唐·南卓《羯鼓录》"诸宫曲"条。

而此曲至十二句，殆舞者须阅时稍久，乃尽低昂旋转之态，不可骤进骤退，故其词长耶。”[①] 但何琇只说明《达摩支》是舞曲，而其所引《乐府杂录》也晚于《教坊记》。常任侠认为《达摩支》即印度达摩所传武艺，因而武术也是健舞的一种[②]。

常先生所论恐误，温庭筠有《达磨支》一诗，从其内容看，完全未见达摩武术的影子，而与边塞有关：“捣麝成尘香不灭，拗莲作寸丝难绝。红泪文姬洛水春，白头苏武天山雪。君不见，无愁高纬花漫漫，漳浦宴余清露寒。一旦臣僚共囚虏，欲吹羌管先汍澜。旧臣头鬓霜华早，可惜雄心醉中老。万古春归梦不归，邺城风雨连天草。”我以为《达磨支》与上述《阿辽》、《伊林》、《柘枝》、《拂林》、《大渭州》一样，皆为该乐舞所出之地区名，亦即“天宝乐曲皆以边地名”之一者。“达磨支”即“阿摩支”，是当时疏勒国王的自号，据向达研究，“阿摩支”为梵文 amatya 一字的对音，义为宰相大臣，隋唐间疏勒、于阗臣属突厥，故其国王以诸侯自称耳[③]。在突厥语中，“达磨支”亦是相当于宰相的扈从官的音译，岑仲勉《突厥语及其相关外语之汉文译写的考定表》云：“tamaci，tarmaci（扈从官）咄摩支，答摩支。”从语音来看，“达磨支”与突厥语“tamaci（答摩支）”更为接近，疏勒国王“阿摩支”当即此称的音译。唐玄宗开元十六年，朝廷曾派遣大理正乔梦松册封阿摩支裴安定为疏勒王，其地在今喀什噶尔东北二十五公里的伯什克勒木古城[④]。

第四节　唐代杂剧的形态

唐代是“杂剧”初来乍现的时代，其内涵尚在整合之中，正如我们在本章第二节《“杂剧”的观念史》中指出的，唐人“杂剧”之

---

① 清·何琇《樵香小记》卷下“达摩支曲”条。

② 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》，《常任侠文集》卷 4，170 页。

③ 向达《唐代长安与西域文明》，第 14 页。

④ 黄文弼《塔里木盆地考古记》，第 58 页。又，所谓“疏勒”，出自突厥语 Suluk，义即“有水之地”，喀什噶尔水草优美，故得此名。见黄文弼《汉西域诸国之分布及种族问题》，《西北史地论丛》，第 65 页。

名的特征是此种伎艺属于娱乐性质的俗乐而非雅乐，其形式多样，杂七杂八。具体而言，唐代杂剧包括以下四种形态：歌舞戏、杂伎、博戏、谐戏。长期以来，学术界对于宋杂剧一直有窄义与广义的两种解释，窄义的宋杂剧专指滑稽剧，广义者则包括歌舞戏与杂伎在内[①]。何以会有广窄之别，却不明所以。一旦找到杂剧的源头和发展脉络后，这个问题便迎刃而解。杂剧之"杂"本出自唐代杂剧形态中的杂戏，至宋此"杂"虽消未消，故有广义的杂剧。

一、歌舞戏

在唐代，歌舞也属于"戏"的范畴，自然也被归为"杂剧"。在《教坊记》中，凡有表演者均称之为"戏"，不仅《踏谣娘》、《兰陵王》这类有一定情节的小戏被称为"戏"，其他情节性不强，或基本没有情节的歌舞表演也称之为"戏"。如《伊州》、《五天》、《垂手罗》、《回波乐》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》、《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》等等，《教坊记》所谓"凡欲出戏"之"戏"就包括以上歌舞，此类"杂剧"与李德裕"音乐伎巧"中的"杂剧丈夫二人"正可互相发明。在上一节中，我们对以上歌舞性质的"杂剧"一一作过疏证，兹不赘述。

唐代杂剧的歌舞戏形态在宋代也有存留。宋胡继宗《书言故事大全》卷一二"讶鼓戏"条注云："讶鼓戏，乐人为杂剧而跳跃也。"[②] 讶鼓戏，是宋代的一种民间舞蹈，属歌舞戏的范围，而当时也被称作杂剧。《武林旧事》记载的"官本杂剧段数"从剧名来看，有一些也应归属于歌舞杂戏的范围。

二、杂 伎

将"杂伎"视为杂剧，见集成本《教坊记》"杂剧"条下的《竿

---

① 宋·洪迈《容斋三笔》卷6"杜诗命意"条："先忠宣公在北方，得唐人画骊山宫殿图一轴，华清宫居山颠，殿外垂帘，宫人无数，穴帘隙而窥，一时伶官戏剧，品类杂沓，皆列于下。"洪迈所称的"伶官戏剧"，虽未明言即唐代杂剧，但应相去未远，所谓"品类杂沓"，不妨作为唐代广义杂剧的参照。

② 宋·胡继宗《书言故事大全》卷12，《和刻本类书集成》第3册，第79页。

木》、《筋斗》、《定碗头项》等。唐杂剧是从散乐杂戏中脱胎出来的[①]，其初始形态，曾包含了杂伎的种种表演形式，这些节目基本上属于杂戏的范围，但在唐代，也可冠以“杂剧”之名。

唐代杂剧的杂伎戏形态同样保存在宋人的记忆中。宋人祝穆《古今事文类聚》前集卷四三“平城傀儡”条下注云“以下系杂剧”，然观其条目则为“吞剑走索”、“分身吐火”、“金刀厌虎”、“掌上舞”、“反腰贴地”之类，全为杂戏。《五灯会元》卷二〇：“所以雪峰和尚凡见僧来，辊出三个木球，如弄杂剧相似。”[②] 此种“弄杂剧”应归之于杂戏。《都城纪胜·瓦舍众伎》：“杂扮或名杂旺，又名纽元子，又名技和，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。”可见，杂剧中有一种散段的形式，该形式以杂伎为主要内容。宋代的一些杂剧演员也同时是杂伎艺演员，如金宝，既是“杂剧色”，又是“撮弄杂艺”人，在圣节庆典中表演“圣花”[③]；次净刘衮，也是散耍艺人[④]。《梦粱录》中也有杂剧色装百戏的记载[⑤]。

竿木：竿木又称戴竿、缘竿，是一项历史悠久的伎艺。先秦时已有所谓“侏儒扶卢”，“扶卢”即“缘竿”，见《国语·晋语》。汉代有所谓“都卢”、“寻橦”，《汉书·地理志》：“步行可十余日有夫甘都卢国。”唐颜师古注曰：“都卢国人，劲捷善缘高。”据法国人费琅和日本藤田斗八考证，“都卢”系“夫甘都卢”之略称，在今缅甸西南部或马来半岛北部，当地地处热带雨林，人们善于爬树。一说为伎艺名，即马来语 tulo 的译音，意为爬下[⑥]。张衡《西京赋》云：“非都卢之轻趫，孰能超而究升也。”“乌获扛鼎，都卢寻橦。”

---

① “散乐”一名，田边尚雄认为是梵语 sanlo 的音译，意为“新乐”，在中国，最初指由经由西域传入的的新奇乐舞。见田边尚雄《中国音乐史》，第 195 页。但“散乐”早已见于《周礼·春官·旄人》“掌教舞散乐”，远早于佛教入华，田氏之说值得怀疑。

② 宋·普济《五灯会元》卷 20“东禅思岳禅师”条，第 1333 页。

③ 《武林旧事》卷 1“圣节”条、卷 6“诸色伎艺人”条。

④ 《武林旧事》卷 4“杂剧三甲”条。

⑤ 《梦粱录》卷 6“孟冬行朝飨礼遇明禋岁行恭谢礼”条：“教乐所伶工、杂剧色，浑裹上高簇花枝，中间装百戏，行则动转。”

⑥ 陈佳荣、谢方《古代南海地名汇释》，第 644 页。

魏晋南北朝的竿木伎艺不仅人数众多，而且有所发展，如有所谓“倒挂”、“坠而复续”之伎艺。曹植《鼙舞歌五篇·孟冬篇》：“都卢寻高。”[1] 傅玄《西都赋》：“有材童妙妓，都卢迅足，缘修竿而上下，形既变而景属，忽跟挂而倒绝，若将坠而复续。”《文献通考》卷一四七“都卢伎”条：“缘橦之伎众矣……至梁时，设三朝大会，四十九等，其二十三刺长追，华橦伎三十二，青丝橦伎三十三，一伞华橦伎三十四，雷橦伎三十五，金轮橦伎三十六，白虎橦伎三十八，猕猴橦伎三十九，啄木橦伎四十五。案：橦呪愿伎，虽有异名，要之，同为缘橦之一戏也。唐曰竿木，今曰上竿，盖古今异名而同实也。”

唐代的竿木之伎更为盛行，《教坊记》中所记载的竿木达百尺之长，表演方式有分朋竞伎、群乐鼓噪。《教坊记》云：“上偏私左厢，故楼下戏，右厢竿木多失落，是其隐语也。”[2] “左厢”、“右厢”指分朋斗戏，见《教坊记》序：“凡戏辄分两朋。”

表演伎艺有缘竿倒立、垂手下坠、翻身而下等高难度的动作。《渊鉴类函》卷三三一引《教坊记》佚文：“上于天津桥设帐殿，酺三日。教坊一小儿，筋斗绝伦。乃衣以缯彩，梳洗，杂于内伎中。少顷，缘长竿倒立，寻复去手。久之，垂手翻身而下。……中使宣旨云：‘此伎尤难，近方教成。’盖欲以矜异，而其实小儿也。”

除经常性的在宫廷教坊中表演竿木外，唐玄宗还于每年元宵之夜和其生日的“千秋节”里，在勤政楼举行竿木等杂伎的表演，以示庆贺。据《明皇杂录》载：“玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百伎，时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。时刘晏以神童为秘书正字，年十岁，形状狞劣而聪悟过人。玄宗召于楼上帘下，贵妃置于膝上，为施粉黛，与之巾栉。玄宗问晏曰：‘卿为正字，正得几字？’晏曰：‘天下字皆正，唯朋字未正得。’贵妃复令咏王大娘戴竿，晏应声曰：‘楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神。谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更着人。’玄宗与贵妃及诸嫔御欢笑移时，声闻于外，因命牙笏及黄文

① 《宋书》卷22《乐志四》。
② 此条载类说本《教坊记》。

袍以赐之。”①

又，《旧唐书》卷二八《音乐志》：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏……每初年望夜，又御勤政楼观灯作乐，贵臣戚里，借看楼观望夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出，眺歌舞以娱之，若绳戏、竿木，诡异巧妙，固无其比。”

唐郑嵎《津阳门》诗：“都卢寻橦诚龌龊，公孙剑伎方神奇。”原注云：“上始以诞圣日为千秋节，每大酺会，必于勤政楼下使华夷纵观。”郑嵎为大历五年（770）进士，“上”即指唐玄宗，因为自他开始将生日定为“千秋节”。

在唐代，有不少有姓名可考的竿木表演者，且多为女性，由此可见当时此伎艺之盛。唐玄宗时有《教坊记》所载“竿木侯氏”，“范汉女大娘子，亦是竿木家”。此外，另有一位名叫赵解愁的，也应是竿木艺人（详下“筋斗”）。《明皇杂录》中有教坊王大娘。德宗时另有一位王大娘，见《南部新书》：“建中中（780—783），戴竿三原妇人王大娘，首戴二十八人而走。”② 唐敬宗时有妓女石火胡，见《杜阳杂编》：“上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也。挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上，张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯，火胡立于十重朱画床子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜，床子大者始一尺余，俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬，若履平地。上赐物甚厚。文宗即位，恶其太险伤神，遂不复作。”③ 还有一位幽州人刘交也善竿木，见《朝野佥载》卷六：“幽州人刘交，戴长竿高七十尺，自擎上下，有女十二，甚端正，于竿上置定，跨盘独立，见者不忍，女无惧色。”

由于竿木伎艺的盛行，唐代留下了不少吟咏竿木的歌赋。开元初张楚金有《透橦童儿赋》，天宝间王邕有《勤政楼花竿赋》，梁涉有《长竿赋》，晚唐金厚载有《都卢寻橦赋》，顾况有《险竿歌》，柳

① 唐·郑处诲《明皇杂录》卷上。

② 宋·钱易《南部新书》癸集。

③ 唐·苏鹗《杜阳杂编》卷中。

曾有《险竿行》，元载之客人有《都卢寻橦歌》，王建有《寻橦歌》。

筋斗：《教坊记》两次提到教坊艺人，皆为男性，一大一小。一见前引《教坊记》佚文："上于天津桥设帐殿，酺三日。教坊一小儿，筋斗绝伦。"一见现存《教坊记》文本，但这次并不是描绘筋斗绝技，而是在叙述一个关于教坊筋斗艺人之妹因奸情谋杀亲夫的闹剧：

> 筋斗裴承恩妹大娘善歌，兄以配竿木侯氏。又与长入赵解愁私通，侯氏有疾，因欲药杀之。王辅国郑衔山与解愁相知，又是侯乡里，密谓薛忠王琰曰："为我语侯大兄，晚间有人送粥，慎莫吃。"及期，果有赠粥者，侯遂不食。其夜裴大娘引解愁谋杀其夫，衔山愿擎土袋，灯既灭。衔山乃以土袋置侯身上，不压口鼻，其党不之觉也。比明，侯氏不死，有司以闻，上令范安穷究其事，於是赵解愁等皆决一百。众皆不知侯氏不淹口鼻而不死也，或言土袋绽裂故活，是以诸女戏相谓曰："自今后缝压婿土袋，当加意夹缝缝之，更无令开绽也。"

虽然如此，却使我们知道教坊中有专门的筋斗艺人，以及各种艺人之间的姻亲关系。其中，筋斗裴承恩之妹裴大娘的情夫"赵解愁"是所谓"以每日常在天子左右"的"长入"，此人也应为竿木艺人。张祜《千秋乐》中就提到这位仁兄："八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。"

筋斗之伎，本为杂戏的一种，汉代就有，称为"倒挈面戏"。贾谊《新书》卷四："上使乐府幸假之，俾乐吹箫鼓鼗，倒挈面者（筋斗），更进舞者逾者时作。"成都扬子山第一号东汉墓画像石有宴乐百戏的场面，其中一人在翻筋斗。山东滕县于村汉代画像石亦有一伎作腾空后仰翻，旁有乐队伴奏①。南北朝及隋有"掷倒伎"，见《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》。唐称"筋斗"，隶属于"鼓架部"，《乐书》卷一八七"苏葩戏"条："唐鼓架部非特有苏郎中之

① 山东省博物馆、山东省文物考古研究所《山东汉画像石选集》图332，齐鲁书社，1982年。

戏，至于代面、钵头、踏摇娘、羊头浑脱、九头师子、弄白马、意钱、寻橦、跳丸、吞刀、吐火、旋盘、觔斗，悉在其中矣。”

在唐代，《教坊记》虽将筋斗纳入“杂剧”的范围，但却是独立表演的节目，属于杂剧之“杂”的部分。但这一杂伎却逐渐被后世“剧”所吸收，陶宗仪曾明确指出，在宋金杂剧院本中，筋斗是副净的四大伎艺之一：“宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧，其实一也。……其间副净有散说、有道念、有筋斗、有科泛。教坊色长魏、武、刘三人，鼎新编辑。魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今乐人皆宗之。”[①] 姓武的演员因擅长筋斗而为人称道，且为乐人宗之，成为杂剧院本中的传统伎艺。戏剧名角因筋斗而出名，高安道散曲《嗓淡行院》中也有记载：“做不得古本酸孤旦，辱末煞魏、武、刘。刚道子世才红粉高楼酒，没一个生斜格打到二百个斤斗。”元杂剧中有不少表演筋斗的例子，《刘玄德独赴襄阳会》第一折：“我打的筋斗，他调的百戏。”《西游记》第五本第十九出：“行者做一斤斗下。”

定碗头项：《教坊记》：“吕元真打鼓，头上置水碗，曲终而水不倾动，众推其能定头项。上在藩邸，召之。元真恃其能，多不时至，乃云：‘须得黄纸。’‘黄纸’，谓敕也。上衔之，故流辈皆有爵命，惟元真素身。”

此类顶碗伎艺特重“定头项”，强调顶物于头须纹丝不动。这种“顶伎”顶的可以是碗，也可以是花。宋王谠《唐语林》卷五：“汝南王琎，宁王长子也。姿容妍美，明皇钟爱，授之音律，能达其旨，每随游幸，常戴砑绢帽打曲。上摘红槿花一朵，置于帽上笪处，二物皆极滑，久之，方安。遂奏《舞山香》一曲，而花不坠。乐家云定头项，难在不动摇。上大喜，赐金器一厨，因曰‘花奴’。”

三、博　戏

将博戏视为杂剧，见本章第一节引《量处轻重仪本》卷一：“杂剧戏具：谓蒲博、棋奕、投壶、牵道、六甲行成。并所须骰子、马

---

① 陶宗仪《南村辍耕录》卷25“院本名目”条，第306页。

局之属。”[①] 在“杂剧戏具”一语中，所谓“杂剧”，指蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成等博戏；所谓“戏具”，便指此类博戏所用之具。可见，在唐代人最初的“杂剧”观念中，蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成之类的博戏皆被涵括其中。为了更为准确地了解道宣所指称的“杂剧”性质，有必要疏通一下文中所涉及的博戏。

蒲博：即樗蒲博戏，又称樗蒲博戏、樗博。以掷骰决胜负，骰子又称投子，以樗、蒲、卢、雉、犊等五种不同颜色的木为之，又称五木之戏。此戏汉代即有，晋唐尤为盛行。《史记》记蔡泽说范雎曰：“博者，欲大投。”裴骃《集解》云：“投，投子也。乃投掷之义。是樗、蒲、卢、雉、犊曰五木骰子也。”《晋书·慕容垂传》：“（慕容宝）在长安，与韩黄李根等因燕樗蒲，宝危坐整容，誓之曰：‘世云樗蒲有神，岂虚也哉。若富贵可期，频得三卢。’于是三掷，尽卢。宝拜而受赐，故云五木之祥。”《新唐书·王琚传》：“既失志，稍自放，不能遵法度，在州与官属小史酋豪饮谑、樗博、藏钩为乐。”李白《赠别从甥高五》诗：“五木思一掷，如绳系穷猿。”在唐代，蒲博还流行于偏远的敦煌。敦煌写卷伯 2418《父母恩重经讲经文》：“贫欢逐乐无歇时，打论樗蒲更不休。”又云：“饮酒樗博难劝激。”由于蒲博流行太盛，唐朝曾下令禁止：“诸军中有樗蒲博戏，赌一钱以上同坐，所赌之物没官。”[②] 敦煌写卷中也有谴责蒲博之戏的诗歌，见伯 3266 王梵志诗歌残卷：“饮酒妨生计，樗蒲必破家。但看此等色，不久作穷查。”此戏宋末犹盛行，《武林旧事》卷六“小经纪”条有专卖“蒲牌骰子”者。

蒲博的具体方法，唐人的《国史补》卷下和唐李翱的《五木经》有载：共有五枚骰子，每枚骰子都染成两色，一面白色，一面黑色，其中两枚在某一黑面镂“犊”字，另两枚在某一白面镂“雉”字。蒲博时须五木齐掷，然后根据各骰朝上一面的色彩来计彩。彩分两类：四种贵彩，六种杂彩。四种贵彩是：“卢”、“雉”、“犊”、“白”。五木全黑者为“卢”，乃最佳之彩。六种杂彩是：“开”、“塞”、“塔”、“秃”、“撅”、“捣”。凡得贵彩“得连掷，得打马，得过关”，

① 《大正藏》第 45 册，第 842 页。

② 《通典》卷 149。

得杂彩则否。

投壶：是一种十分古老的游戏活动，春秋战国时就已流行。其方法是以壶象征箭靶，将短矢投入壶口者为中，故名“投壶”。关于“投壶”的器具及其要求，据《投壶经》云：“壶颈修七寸，腹修五寸，口径二寸半，容斗五升，壶中实小豆焉，为其矢之跃而出也。矢以柘若棘，长二尺八寸，无去其皮，取其坚而重，投之，胜者饮不胜者，以为优劣也。”[①] 汉代，为了加强投壶的难度及趣味性，对原有的投壶方法进行了改进，将旧式投壶为避免箭竿反弹出壶口而在壶中盛填的小豆去掉，使箭投入壶中立刻反弹出来，游戏者接箭在手，继而再投入壶内。如此，一箭投下去，往往可反复数次甚至数十次。此种投壶新法谓之“骁壶”。

唐代此游戏依旧十分盛行，唐初，上官仪奉曾奉皇上的敕令删定《投壶经》一卷，采周颙、郝同、梁简文帝数家此类著作综合成书[②]。《旧唐书·裴宽传》：“袁州刺史宽，通略，以文词进，骑射、弹棋、投壶特妙。”《大唐新语》卷一〇：“（卢）藏用博学工文章，善草隶、投壶、弹琴，莫不尽妙。”

一千多年的投壶戏乐，出现许多绝技。《西京杂记》记汉代郭舍人一箭能一百余骁；《晋阳秋》记晋王胡之可闭目投壶；《晋书》记石崇有妓可隔屏风投之；《颜氏家训》记隋朝汝南周璜、会稽贺徽一箭能四十余骁，贺革置障，设壶其外，隔障投之，无所失；《朝野佥载》记唐代薛眘惑可背坐反投，百发百中。

唐代，投壶往往在宴会上与杂伎乐舞同时进行。《旧唐书·穆宗纪》记穆宗观杂伎乐于麟德殿，给事中丁公著对曰：“良辰宴聚，或清谈，赋诗，投壶，雅歌，以杯酌献酬。”宴乐投壶时往往伴有歌舞，如隋朝有《投壶乐》，唐武则天时有所谓《骁壶》之曲[③]，我们在上一节疏证的《半射渠沮》也是唐代与投壶有关的乐舞。

牵道：又称“夹食”，是古代弹棋的一种形式。《大般涅盘经疏》

---

① 《资治通鉴》卷42胡三省注引，第1360页。

② 宋·赵与时《宾退录》卷4。

③ 《通典》卷145“杂歌曲”条：“《骁壶》者，盖是《投壶乐》也。隋炀帝所造，以投壶有跃矢，为骁壶是也。”

卷一四："牵道是夹食。"[①] 唐睿宗时太乐丞封希颜《六艺赋》："围棋好杀，夹食无亲。"[②] 之所以称为"牵道"，《天台菩萨戒疏中・三十三观听恶作戒》的解释是："牵道者，时云围直，二人相对各十二子，直三则败故名牵道。"[③] 晋人徐广的《弹棋经》中即提到夹食的对弈方法："弹棋，二人对局，黑白各六枚，先列棋相当，下呼上击之。夹食者二人，黄黑各七十棋，横列于前第四道上。甲乙迭推，二棋夹一为食棋，不得食十，两不得过食，不由道则不行，棋如挟，不取食，一棋为筹，赌多以随人所议。"[④]

牵道所用的棋具，先为石制，后为木制。《后汉书・梁冀传》唐李贤注引《弹棋经》上文后补充云："其局以石为之。"《梦溪笔谈》卷一八也云："唐人所为棋局，方二尺，中心高如覆盂，其巅为小壶，四角微隆起，今大名开元寺佛殿上有一石局，亦唐时物也。李商隐诗曰'玉作弹棋局，中心最不平'，谓其中高也。白乐天诗曰'弹棋局上事，最妙是长斜'，长斜谓抹角，斜弹一发，过半局，今谱中具有此法。柳子厚叙棋，用二十四棋者，即此戏也。……奕棋，古局用十七道，合二百八十九道，黑白棋各百五十，亦与后世法不同。"但唐代的棋局既有石局，又有木局，柳宗元《序棋》："得木局，隆其中而规焉。其下方以直，置棋二十有四。贵者半，贱者半，贵曰上，贱曰下，咸自第一至十二。下者二乃敌一，用朱墨以别焉。房于是取二毫如其第书之。既而戏者二人，则视其贱者而贱之，贵者而贵之。其使之击触也，必先贱者，不得已而使贵者。"[⑤]

六甲行成："六甲"为棋子名，"行成"即"行城"，即以八条交错的路线通向城中，故称"八道行成"[⑥]。又因棋盘中隆有格，类似龟背，称为龟背戏。柳宗元《龟背戏》："长安新技出宫掖，喧喧初遍王侯宅。玉盘滴沥黄金钱，皎如文龟丽秋天。八方定位开神卦，六甲离离齐上下。投变转动元机卑，星流霞破相参差。四分五裂势

---

① 《大般涅盘经疏》卷 14，《大正藏》第 38 册，第 123 页。

② 宋・李昉等编《文苑英华》卷 61，第 278 页。

③ 《大正藏》第 40 册，第 595 页。

④ 《说郛》卷 102，《太平御览》卷 755"夹食"条引《艺经》与此文同。

⑤ 唐・柳宗元《柳河东集》卷 24。

⑥ 《天台菩萨戒疏中・三十三观听恶作戒》："八道行成者，八道交络，行当如城也。"

未已，出无入有谁能知。乍惊散漫无处所，须臾罗列已如故。徒言万事有盈虚，终朝一掷知胜负。修门象棋不复贵，魏宫粒奁世所弃。”宋梅尧臣《象戏》：“象戏本从棋局争，后宫龟背等人情。今闻儒者饱无事，亦学妇人闲斗明。堂上有奇谁可胜，樽中赌酒令方行。直驱猛兽如寻邑，何似升平不用兵。”①

四、谐　戏

在唐代，杂剧的形态还包括所谓“谐戏”。当时的“谐戏”概念有两类指谓。

一是“语言谐戏”，即以诙谐的话语进行打趣。如《集异记》：“（王）维风流蕴藉，语言谐戏，大为诸贵之所钦瞩。”②《因话录》卷四末为“谐戏附”，附录了八则此类“谐戏”，观此可见唐人之所好。如：“李纾侍郎好谐戏，又服用华鲜。尝朝回，以同列入坊门，有负贩者呵不避，李骂云：‘头钱价奴兵辄冲官长。’负者顾而言曰：‘八钱价措大漫作威风。’纾乐采异语，使仆者诱之至家，为设酒馔，徐问‘八钱’之义，负者答曰：‘只是衣短七耳。’同列以为破的，纾甚惭。”③

此类“语言谐戏”，不涉及扮演，按后世的杂剧标准来衡量，自不得目为杂剧。但其中的某些形式与伎艺与杂剧大有关联，是杂剧的重要生长点，换言之，即杂剧的雏形。如我们将在后面第二章第一节中考论的唐代杂剧形态之一的“斫拨”，是以表演性质的讥讽装痴和嘲拨性韵语为主要形式的。其中的构件如嘲拨、作语、口号等等，也属于“语言谐戏”。此外，我们在第二章第三节中讨论的“合生”也是被后人视为杂剧的，其渊源所自的“题目人”同样属于“语言谐戏”。

一是“扮演谐戏”，即由伶人作表演的谐戏，此类谐戏即杂剧。唐代的“合生”即为此类“扮演谐戏”，此戏由优人以合生之曲演唱戏谑性质的题目人之语，类似后世的“唱诨”。此外，集成本《教坊

① 宋·梅尧臣《宛陵集》卷20。

② 唐·薛用弱《集异记》“王维”条。

③ 唐·赵璘《因话录》卷4“谐戏”附。

记》"杂剧"中也有这种"谐戏"："凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内赐酒，因谓之曰：'今日娘子不须唱歌，且饶姊妹并两院妇女。'于是，纳（内）妓与两院歌人更代上舞台唱歌。内妓歌则黄幡绰赞扬之，两院人歌则黄幡绰辄訾诟之：有肥大年长者即呼为'屈突干阿姑'，貌稍胡者即云'康太宾阿妹'，随类名之，标弄百端。"黄幡绰的"訾诟"即题目人，其"标弄百端"即夸张性的模仿表演，虽未如"合生"那样披之音乐，但仍可入"扮演谐戏"之列。

需要指出，在唐代，一些由优人扮演的谐戏虽未冠以"杂剧"之名，但这些谐戏有扮演、有诨科、有宾白，以宋杂剧的要素目之，实为标准之杂剧。《因话录》卷六"羽部"："洪州优胡曹赞者，长近八尺，知书而多慧。凡诸谐戏，曲尽其能。"不过，优胡曹赞是表演"谐戏"的，《因话录》语焉不详，但在唐代的其他文本中有较为详细的记载。试举数例如下：

《冷热相激》剧，见《两京新记》："尚书郎，自两汉以后，妙选其人。唐武德、贞观以来，尤重其职。吏、兵部为前行，最为要剧。自后行改入，皆为美选。考功员外专掌试贡举人，员外郎之最望者。司门、都管、屯田、虞水、膳部主客，皆在后行，闲简无事。时人语曰：'司门、水部，入省不数。'角抵之戏有假作吏部令史与水部令史相逢，忽然俱倒。良久，起云：'冷热相激，遂成此疾。'"

《旱魃》剧，见《资治通鉴》卷二一二："（开元八年正月）侍中宋璟，疾负罪而妄诉不已者，悉付御史台治之。谓中丞李谨度曰：'服，不更诉者，出之；尚诉未已者，且系。'由是人多怨者。会天旱，有魃，优人作魃状，戏于上前。问：'魃何为出？'对曰：'奉相公处分。'又问何故，魃曰：'负冤者三百余人，相公悉以系狱，抑之，故魃不得出。'上心以为然。"

《三教论衡》剧，见《阙史》卷下："咸通中，优人李可及者，滑稽谐戏，独出辈流。虽不能托讽匡正，然巧智敏捷，亦不可多得。尝因延庆节，缁黄讲论毕，次及倡优为戏，可及乃儒服险巾，褒衣博带，摄齐以升崇座。自称三教论衡。其隅侍者问曰：'既言博通三教，释迦如来是何人？'对曰：'是妇人。'问者惊曰：'何也？'对曰：'《金刚经》云：敷座而坐。或非妇人，何烦夫坐然后儿坐也？'上为之启齿。又问曰：'太上老君何人也？'对曰：'亦妇人也。'问

者益所不喻，乃曰：'《道德经》云：吾有大患，是吾有身；及吾无身，吾复何患。倘非妇人，何患子有娠乎?'上大悦。又曰：'文宣王何人也?'对曰：'妇人也。'问者曰：'何以知之?'对曰：'《论语》云：沽之哉，我待价者也。向非妇人，待嫁奚为?'上意极欢，宠锡甚厚。"

以上剧名皆据内容所拟，此类例证，还有不少。如《疗妒》剧[①]、《病状内黄》剧等[②]，任半塘曾专门进行过搜集，列举出唐代"科白类诸剧"十一种[③]。另外，著名的参军戏自然也可归属其中，这一点，众所周知，毋庸赘言[④]。此类剧在当时，或称为"角抵之戏"，或称作"戏"，或称为"滑稽谐戏"，可见"杂剧"之名虽已诞生，却尚未普及。任何事物的形成与发展都有一个过程，这是符合历史实际的。尤其是以"角抵之戏"来称呼杂剧，反映出杂剧与杂伎的密切关系。如前所述，由于当时的杂剧包含了杂伎的内容，所以才会出现二者的混称。

第五节 早期杂剧的演出方式——以热戏为例

一、热戏的表演形式

所谓"热戏"，其实是唐代散乐的一种演出方式。如前所述，唐代的杂剧也包括杂伎在内，因此与散乐往往难以厘清界限。本此，我们也不妨将热戏看作是杂剧的演出方式，事实上，后世的杂剧也确实继承了热戏的形式。热戏由若干伎艺性或戏谑性表演种类构成，分成两组进行，互相竞技，以别高下。由于有了现场竞争，气氛热

① 唐·无名氏《玉泉子真录》，见《说郛》卷11。

② 宋·孙光宪《北梦琐言》卷14，第109页。

③ 任半塘《唐戏弄》，第726—727页。

④ 参军戏是唐代杂剧十分重要的一种，就形态而言，当归属"扮演谐戏"一脉。然而，在唐代现存文献中尚未发现将其称为"杂剧"者，当然也许有过，但未被记录；或虽记录，文献早已亡佚。总之，在现存文献中首先将参军戏目为"杂剧"的是宋人，这一点与斫拨、合生相似。由于参军戏的研究自王国维始已经卓有成绩，本书于此并无新见，故此从略。

烈，表演者热情高涨，故称之为“热戏”。

“热戏”一词最早出现在《教坊记》一书，其时间至少可追溯至唐开元年间（713—741）。崔令钦《教坊记》序云：

> 玄宗之在藩邸，有散乐一部，戢定妖氛，颇借其力，及膺大位，且羁縻之。尝于九曲阅太常乐，卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以进。凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之“热戏”。于是诏宁王主藩邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进；太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣；长欲半之，疾乃兼倍。太常群乐鼓噪，自负其胜。上不悦，命内养五六十人，各执一物，皆铁马鞭、骨棰之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立（原注：坊中呼太常人为“声伎儿”）；复候鼓噪，当乱捶之。皎、晦左右初怪内养麇至，窃见袖中有物，于是夺气褫魄。而戴幢者方振摇其竿，南北不已。上顾谓内人者曰：“其竿即自当折。”斯须中断，上抚掌大笑，内伎咸称庆，于是罢遣。翌日，诏曰：“太常礼司，不宜典俳优杂技。”乃置教坊，分为左右而隶之。①

《新唐书·礼乐志》也记载了玄宗分太常与藩邸之乐为“两朋”进行斗戏之史实，可为之左证：“玄宗为平王时，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸乐以亢太常，分两朋，以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎。”

热戏出现的文献时间还可进一步指实为开元二年，即公元 714 年。据崔令钦《教坊记》序所云，唐玄宗于热戏的翌日便下诏建立教坊以典俳优杂技。这就为我们追寻时间的原点指示了路径，此时间在开元二年，史书有载，见《新唐书·百官志》：“开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士，第一曹博士，第二曹博士。京都置左右教坊掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。”《事物记原》亦云：“唐明皇开元二年，于蓬莱宫侧始立教坊，以隶散乐倡优曼衍之戏。”② 这个时间是符合逻辑的。玄宗未承大统之前所网

① 《全唐文》卷 396 引崔令钦《教坊记序》，第 4041 页。

② 宋·高承《事物记原》卷 2“教坊”条。

罗的散乐家乐，应该在其即位不久就转为皇家的正式娱乐组织。

热戏的主要内容是散乐，其形态为分朋竞技。散乐历代皆有，至隋而盛。唐代的散乐据任半塘考证，包含百戏与戏剧两部分，均为舞蹈以外的表演，并非单纯的音乐，必定含有表演，才称得上是散乐[①]。热戏由于需要分朋竞技，内容以戏谑性的俳优表演和竞技性的百戏为主。

以竞技性杂技百戏为主要内容的热戏，如唐朝著名诗人张祜《热戏乐》（原注：凡戏辄分两朋以竞勇谓之热戏）："热戏争心剧火烧，铜槌暗执不相饶，上皇失喜宁王笑，百尺幢竿果动摇。"[②]《旧唐书·敬宗纪》："甲子，上御三殿，观两军教坊内园，分朋驴鞠，角抵戏酣。"

李白《天长节使鄂州刺史韦公德政碑》：

> 千变百戏，分曹贾勇。蔺子跳剑迭跃流星之辉；都卢寻橦倒挂浮云之影。百川绕郡，落天镜于江城；四山入牖，照霜空之海色。献觞醉于晚景，舞袖纷于广庭。[③]

"分曹"即分朋，"贾勇"即热戏的竞技。北宋陈旸的《乐书》记载得更加详细，见该书"散乐上"条：

> 散乐其来尚矣。其杂戏盖起于秦汉，有鱼龙蔓延（假作兽以戏）、高絙凤皇、安息五案（并石季龙所作，见《邺中记》）、都卢寻橦（今之缘竿，见《西京赋》）、九剑（九一名铃，见《西京赋》）、戏车、山车兴云动雷（见李尤《平乐观赋》）、跟挂、腹旋（并缘竿所作，见傅元《西都赋》）、吞刀、履索、吐火（并见《西京赋》）、激水、转石、嗽雾、扛鼎（并见李尤《长乐宫词》）、象人（见西汉书韦昭曰今之假面）、怪兽、舍利之戏。若此之类不为不多矣，然皆诡怪百出，惊俗骇观，非所

① 任半塘《教坊记笺订》，第46页。
② 《御定全唐诗》卷27。
③ 《李太白文集》卷29。

以善民心化民俗，适以滔堙心耳，归于淫荡而已。先王其恶诸传曰散乐，非部伍之声，岂不信哉？唐明皇之在藩邸，有散乐一部，戢定祆氛，颇借其力。追膺天位，常于九曲阅太常乐，凡戏辄分两朋，以别优劣，则人心意勇，谓之热戏。①

以上幢竿、跳剑、迭跃、都卢、寻橦、鱼龙蔓延、高絙凤皇、安息五案、九剑、戏车、山车、跟挂、腹旋、吞刀、履索、吐火、激水、转石、嗽雾、扛鼎、象人、怪兽、舍利之戏，皆为热戏分朋竞技的内容。

热戏的另一个主要内容是俳优的戏谑性表演，即《旧唐书·郝处俊传》所谓“分为二朋，递相夸竞，且俳优小人言辞无度”。《教坊记序》及《乐书》皆指热戏乃以散乐为基础，则散乐中的诸种嘲诨、戏谑性表演亦为“辄分两朋”之“戏”，《唐音癸签》“散乐”条中所包含的唐代此类表演有苏郎中、傀儡子、参军戏、假妇人、弄贾大猎儿等等，“或写象人物谑弄，或逞炫艺绝角剧，并俳优所肆，非部伍之声。然其陈也，必佐以致语篇唱，优人辞捷者谓之斫拨”②。

二、热戏的渊源

如果将“分朋”竞技视为热戏的形式外壳，那么，热戏的雏形可追溯到南北朝时期的分朋竞射。庾信《春赋》：“玉管初调，鸣弦暂抚。阳春渌水之曲，对凤回鸾之舞。更炙笙簧，还移筝柱。月入歌扇，花承节鼓。协律都尉，射雉中郎。停车小苑，连骑长杨。金鞍始被，柘弓新张，拂尘看马埒，分朋入射堂。马是天池之龙种，带乃荆山之玉梁。”

不过，分朋竞射只是竞技，还不是热戏的竞艺，也即还没有分朋进行伎艺表演的内容，而这一点才是热戏的形式要义。需要指出的是，尽管“热戏”一词玄宗时才见诸于文献记载，但其形式唐高宗就已流行。《旧唐书·郝处俊传》记载了唐高宗时的一次分朋进行伎艺表演的竞艺：

① 宋·陈旸《乐书》卷186“散乐上”条。
② 明·胡震亨《唐音癸签》卷14，第158—160页。

> 上元元年（674），高宗御含元殿东翔鸾阁，观大酺。时京城四县及太常音乐分为东西两朋，帝令雍王贤为东朋，周王显为西朋，务以角胜为乐。处俊谏曰："臣闻礼所以示童子无诳者，恐其欺诈之心生也。伏以二王春秋尚少，意趣未定，当须推多让美，相敬如一。今忽分为二朋，递相夸竞，且俳优小人言辞无度，酣乐之后难为禁止，恐其交争胜负，讥诮失礼，非所以导仁义示和睦也。"高宗矍然曰："卿之远识非众人所及也。"遽令止之。

其事又见《太平御览》："高宗御含元殿东翔鸾阁，大酺。当时京城四县及太宗音乐分为东西朋，雍王贤为东朋，周王显为西朋，务以角胜为乐。"[①]《唐会要》卷三四也记载了此事，其文与《旧唐书》所载略同。

分朋不仅有技艺表演，也保留了传统的拔河、角抵等游艺性竞技内容。《景龙文馆集》"扳绠之戏"条云：

> 清明节命侍臣为扳绠之戏，以大麻绠两头系十余小绳，每绳数人执之争绠，以力弱者为输。时十宰相二驸马为东朋，三相五将为西朋，仆射韦巨源、少师唐休璟以年老随绠而踣，久不能起，帝以为笑。[②]

《景龙文馆集》未见著录，作者不详，当为唐中宗时人。文中所记韦巨源为唐中宗右仆射，唐休璟曾为右金吾大将军，因此文中所谓"帝"即唐中宗，"扳绠之戏"即拔河。此事亦载于《雍录》："中宗令学士自芳林门入，集于梨园，分朋拔河。"[③] 据《旧唐书·中宗记》载，此事发生在景龙四年二月。《角力记》"考古"条载：

> 唐宝历中，敬宗御三殿，观两军教坊内园分朋驴鞠角抵。

---

① 《太平御览》卷568。

② 宋·曾慥《类说》卷6引《景龙文馆集》。

③ 宋·程大昌《雍录》卷9。

> 戏酣，有碎首折臂者，至一更三点方罢。穆宗即位初年，幸神策军，观角抵及百戏，日晏方罢。续三月一日，幸左右军及御诸门，观角抵杂戏。[1]

当然，最重要的变化仍是由分朋竞技向分朋竞艺的转向。尤其是俳优戏谑性“言辞”的注入，使其最终演变为“热戏”。导致这一变化的原因，与唐代初期佛道的论议表演形式有关。据王小盾先生研究，高祖、太宗时的论议尚富政治色彩，至高宗时则发生了重大变化，多具娱乐性质[2]。这种娱乐性质的论议形式是“僧在东，道士在西”，皇帝下令开始后，由“一人登座开题”，随后，采取嘲弄戏谑的方式互相攻讦，妙语连珠，成为初唐时期的重要娱乐方式。《集古今佛道论衡实录》卷四记载了唐高宗主持的一次僧人静泰与道士李荣的论议：

> 泰曰：“李荣道士，额前垂发，已比羊头；口上生须，还同鹿尾；才堪案酒，未足论文；更事相嘲，一何孟浪。”泰又奏言：“向承圣旨令连脚嘲何？曰：‘李荣腰长，即畠而述，屡伸驼颈，亟蹙蛇腰。举手乍奋驴蹄，动脚时摇鹤膝。’”[3]

这种嘲戏，与热戏“递相夸竞”的俳优言辞十分类似，而且，与《教坊记》中伶人黄幡绰对两院歌人所作连脚嘲的形式相同，开了后世杂剧的先河。

三、热戏对唐宋戏剧出演形态的影响

热戏的竞演方式直接影响了唐宋时期的戏剧出演形态，这种形式后世逐渐式微，今日已踪迹难觅，往往不为人所注意，但却是唐宋之际习见的戏剧演出形式。

唐代的分朋伎艺性竞演方式除前面所述外，又见《东坡全集》

---

① 宋·调露子《角力记》。

② 王小盾《敦煌论议考》，《中国古籍研究》第1卷，第84页。

③ 《大正藏》第52册，第392页。

卷四。苏东坡在《上元过祥符寺僧可久房萧然无灯火》一诗中云："门前歌鼓斗分朋，一室清风冷欲冰。不把琉璃闲照佛，始知无尽本无灯。"施元之注云："《唐史》玄宗于花萼楼命诸王分朋角戏，内典法门名无尽灯，譬如以一灯然百千灯。"① 施元之所引《唐史》已佚，所云"玄宗于花萼楼命诸王分朋角戏"之事未见于两唐书，但施元之乃南宋初人，去东坡未远，所云必有根据。所谓"分朋角戏"角的是何种"戏"呢？苏东坡形容为"歌鼓"，其实就是散乐中的"歌舞戏"，这种歌舞戏与今天的歌舞戏不同，乃俳优的戏谑性表演，即《唐音癸签》"散乐"条所指称的"歌舞戏"子目，其下包含了上述苏郎中、傀儡子、参军戏、假妇人等俳优戏剧。

宋代不仅继承了热戏的演出方式，而且使之由宫廷走向了民间。《鸡肋编》载：

> 成都自上元至四月十八日，游赏几无虚辰。使宅后圃名西园，春时纵人行乐。初开园日，酒坊两户各求优人之善者，较艺于府会。以骰子置于合子中撼之，视数多者得先，谓之"撼雷"。自旦至暮，唯杂戏一色。坐于演武场，环庭皆府官宅看棚。棚外始作高橙，庶民男左女右，立于其上如山。每浑一笑，须筵中哄堂，众庶皆噱者，始以青红小旗各插于垫上为记。至晚，较旗多者为胜，若上下不同笑者，不以为数也。②

这种优人"较艺"，与热戏的竞艺如出一辙。不过，文中虽云"杂戏"，而其表演内容则为打诨，可见其为滑稽剧，在宋代，即为"杂剧"。

当然，热戏的竞艺性演出方式更多的还是保留在宫廷娱乐中，《东京梦华录》记载甚详，兹举数例如下：

《东京梦华录》卷六"元宵"条载："正月十五日元宵，大内前自岁前冬至后，开封府绞缚山棚，立木正对宣德楼，游人已集御街，两廊下。奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。……

① 宋·施元之《施注苏诗》卷6。

② 宋·庄绰《鸡肋编》卷上，第20页。

内设乐棚，差衙前乐人作乐杂戏，并左右军百戏在其中，驾坐一时呈拽。宣德楼上皆垂黄缘，帘中一位乃御座。用黄罗设一彩棚，御龙直执黄盖掌扇，列于帘外。两朵楼各挂灯球一枚，约方圆丈余，内燃椽烛，帘内亦作乐。宫嫔嬉笑之声，下闻于外。楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛，两边皆禁卫排立，锦袍幞头簪赐花，执骨朵子，面此乐棚。教坊、钧容直、露台弟子，更互杂剧。”

《东京梦华录》卷七“驾幸临水殿观争标锡宴”条载：“又有两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞候监教，鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋斗掷身入水，谓之水秋千。水戏呈毕，百戏乐船并各鸣锣鼓，动乐舞旗，与水傀儡船分两壁退去。”

《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条载：“后部乐作，诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段，是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈后来者不足数。”

《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条载：“六月六日，州北崔府君生日，多有献送，无盛如此。二十四日，州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日，御前献送后苑作与书艺局等处制造戏玩，如球杖、弹弓、弋射之具，鞍辔、衔勒、樊笼之类，悉皆精巧。作乐迎引至庙，于殿前露台上设乐棚，教坊、钧容直作乐，更互杂剧舞旋。”

上述资料中的戏剧演出虽然不再分朋，但却由不同的演出团体轮流上台表演。所谓“更互杂剧”、“左右军百戏”、“诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段”、“两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞候监教鼓笛相和”云云，皆可看出热戏“竞艺”形态的存留。不过，宋代的“竞技”分朋，依然盛行，前引《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条描述分朋打球的组织：“分为两队，各有朋头一名，各执彩画球杖，谓之‘小打’，一朋头用杖击弄球子，如缀球子方坠地，两朋争占，供与朋头，左朋击打球子过门入孟为胜，右朋向前争占，不令入孟，互相追逐，得筹谢恩而退。”①

同场竞艺性的演出方式入元后渐至消失，但它作为唐宋时期一

① 宋·孟元老撰、邓之诚注《东京梦华录注》卷7，第196页。

种重要演出形式，有存在的合理性。毫无疑问，竞艺刺激了戏剧表演的发展，当戏剧表演的观赏性发展到需要观众保持足够的注意力时，分朋式的演出形态便无法使人们兼容并包了。接下来，当戏剧的长度逐渐增加并需要长时间地占据表演场地时，"更互杂剧"式的竞艺性演出方式也就被淘汰出局了。然而，继承热戏形式的"对棚戏"和"对台戏"却一直延续到了明清[①]。虽然这种"对台戏"不是同时在同一场地进行演出，但竞艺的实质并未改变。

① 元杂剧《汉钟离度脱蓝采和》第二折："若逢对棚，怎生来妆点的排场盛?"明·侯方域《壮悔堂集》卷5"马伶传"条："马伶者，金陵梨园部也。……梨园以技鸣者，无论数十辈，而且最著者二：兴化部、华林部。一日新安贾合两部大会，遍征金陵之贵客文人与夫妖姬静女，莫不毕集。列兴华于东肆，华林于西肆，两肆皆奏《鸣凤》所谓椒山先生者。"

第二章　唐代杂剧释疑

唐代，除了我们在上一章中所征引的《李文饶文集》、集成本《教坊记》、《量处轻重仪本》、黑水古城文献《蒙学字书》中直接指称为“杂剧”的资料外，还有一些被后人认定为“杂剧”的事类，如“斫拨”、“则剧”、“合生”等。这些事类所体现的内容若隐若现，或明或暗，难明就里，其中有的一直是学术界的未解之谜，如“斫拨”；有的则歧义百出，众说纷纭，如“则剧”、“合生”等。由于这些事类或即唐代杂剧，或与唐代杂剧直接相关，需要加以疏通辨析。

第一节　“斫拨”与唐代杂剧形态

唐代杂剧有一个别名：斫拨。一般认为，“斫拨”指演出中语言智巧敏捷，生动滑稽，所谓“优人辞捷者谓之斫拨”[①]。这就涉及以下问题：其一，为什么“优人辞捷者”称为“斫拨”？换言之，“斫拨”的本义是什么？其二，“斫拨”有何基本形态与特性？其三，“斫拨”与杂剧究竟有什么关系？这是需要澄清的问题。

一、“斫拨”的语义：装痴与嘲拨

“斫拨”一语出自《乐书》卷一八七“俳倡下”条：

> 优倡之伎自古有之，若齐奏官中之乐，倡优侏儒戏于前。汉惠帝世安陵嗍之类，武帝时幸倡郭舍人，滑稽不穷。魏武好倡优，每至欢笑头没杯案中。梁三朝乐有俳伎小儿，读俳寺子

---

① 齐森华等主编《中国曲学大辞典》，第36页。

> 子遵，安息、孔雀、凤凰、文鹿、胡舞，登连上，云乐歌舞伎。魏邯郸淳诣曹植，必傅粉，科头，拍袒，胡舞，诵俳优小说，则傅粉涂墨，更衣易貌以资戏笑，盖优倡常态也。故唐时谓优人辞捷者为斫拨，今谓之杂剧也。有所敷叙曰作语，有诵辞篇曰口号，凡皆巧为言笑，令人主和悦者也。

明人胡震亨《唐音癸签》卷一四《乐通三》亦引此，惟文字略简[①]。目前，文献中保留的"斫拨"材料仅见于此。尽管材料稀少，但由于它涉及唐宋戏剧的关系，尤其是对史料缺乏的唐代杂剧来说，就显得尤为珍贵。"唐时谓优人辞捷者为斫拨，今谓之杂剧也"一语明确指出，唐时的"斫拨"，即杂剧的一种形态。

"斫拨"一语颇为费解。其语源及其含义一直是学术界的难题，著名唐戏专家任半塘先生在《唐戏弄》一书最后的附载中列举了一百零三个唐代戏剧史上未解的疑难问题，其中第四十七个即："何谓'斫拨'?"[②]

胡忌曾怀疑"斫拨"即"插拨"，因为《南村辍耕录》所载金元院本名目中有《插拨酸》一本。"斫拨"与"插拨"为一音之转[③]。但"插拨"为何义，胡先生未予解释。

我以为唐代的"斫拨"即装痴侮弄性的嘲拨，具有表演性质，亦即宋代的滑稽戏。此类滑稽戏在宋代被称为"杂剧"，所以北宋的陈旸在《乐书》中谓"今谓之杂剧也"。证之如下。

先说"斫拨"之"斫"。"斫"，即装痴侮弄。这是破解"斫拨"之谜的关键，以往学者在探究"斫拨"一名时每每难以措手，皆源于此，故任半塘先生遗憾地称"今则'拨'有解而'斫'又无解"[④]。

《方言》卷一〇："痴，騃也。扬越之郊凡人相侮以为无知，谓之'眲'。'眲'，耳目不相信也。或谓之'斫'。"晋郭璞注："斫，顽直之貌，今关西语亦然。"

《列子·力命》："穷年不相知情，自以智之深也。巧佞愚直婩

① 明·胡震亨《唐音癸签》卷14，第160页。
② 任半塘《唐戏弄》，第1205页。
③ 胡忌《宋金杂剧考》，第173页。
④ 任半塘《唐戏弄》，第367页。

斫。晋张湛注：婩斫，容止峭巇也。"

《字林》云："婩，齐也；斫，略齿反。唐殷敬慎：婩斫，不解悟之貌。"

方以智《通雅》卷七《释诂》："憋懯，即憋怤。《列子》：憋懯、婩斫。……按：《方言》：'钳、□、憋，恶也。''相侮以为无知，谓之斫。'诸革反。或谓之斫。郭璞注曰：憋怤，急性也。斫，刹斫，顽直之貌。则憋怤即憋懯，刹斫即婩斫之声。《董卓传》有谓'憋肠狗态'，谓恶肠也。"①

根据上述解释，"斫拨"之"斫"包含以下内涵：第一，对人进行语言侮谑，或者是伶人相互之间的语弄轻慢，所谓"人相侮"。第二，是一种装痴的神态，所谓"顽直之貌"。由于这种"顽直之貌"是"以为无知"，并非真正的"痴"，故为"装痴"。第三，"斫"是关西一带的方言，即唐代京城及其附近的方言。

有关"侮谑"的材料，试举一例，以观其性质。见《封氏闻见记》卷一〇"侮谑"条：

范液有口才，薄命，所向不偶。曾为诗曰："举意三江竭，兴心四海枯。南游李邕死，北望守珪殂。"液欲投谒二公，皆会其沦踬，故云然。宗叔范纯家富于财，液每有所求，纯常给与之，非一。纯曾谓液曰："君有才而困于贫迫，可试自咏。"液命纸笔，立操而竟。其诗曰："长吟太息问皇天，神道由来也已偏。一名国士皆贫病，但是裨兵总有钱。"纯大笑曰："教君自咏，何骂我乎？"不以为过。

次说"斫拨"之"拨"。所谓"拨"，即嘲拨，即具有嘲讽、讥刺、谐谑性的调弄应答，具有戏剧效果，与"斫"的语义"人相侮"相吻合。在下节，我们还将证明"嘲拨"并非普通的话语挑逗，而是采用戏谑性的诗词作嘲讽和调侃。而且，这种韵语是临场的随机应变，而非事先的准备，可见"辞捷"并非仅指说话频率快。事实上，我们上面所举《封氏闻见记》"侮谑"一例，与嘲拨并无区别。

① 明·方以智《通雅》卷7《释诂》，第288页。

任半塘释“拨”为撩拨，近似[1]。但“撩拨”一词的主要意思为“挑动”、“引逗”、“挑唆”，不能准确的反映“斫拨”的语言戏剧性，且于后世戏剧中无征，非伶人用语。“嘲拨”一语一般文献中未见使用，但习见于元人戏剧，可见这个词最初可能只在伶人中流通，是其行话，然后被作剧者所采纳。

《钱大尹智宠谢天香》第二折：

【贺新郎】呀，想东坡一曲【满庭芳】，则道一个“香靄雕盘”，可又早祸从天降！当时嘲拨无拦当，乞相公宽洪海量，怎不的仔细参详？

《风雨像生货郎旦》第一折：

【金盏儿】俺这厮偏意信调唆，这弟子业口没遭磨。有情人惹起无明火，他那里精神一掇显偻罗。他那里尖着舌语刺刺，我这里掩着面笑呵呵。（外旦云）你休嘲拨着俺这花奶奶。（正旦唱）你道我嘲拨着你个花奶奶，（外旦云）我就和你厮打来。（正旦唱）我也不是个善婆婆。

“斫拨”的上述义项正好印证了陈旸《乐书》中的解释：“唐时谓优人辞捷者为斫拨”。首先，“优人辞捷”不是普通的“辞捷”，而是具有戏剧效果的讥讽性装痴，在说白的同时伴有诙谐的表情和动作，即《乐书》所谓“傅粉涂墨，更衣易貌以资戏笑”。“斫拨”即承此“故”而言，可见斫拨具有表演性质，是当时杂剧的一种形态。其次，“优人辞捷”的“辞”，并非指一般的话语，而是用韵语的形式作戏。正因为“辞捷”是一种迅捷临场发挥的谐谑性韵语，才需要具有一定天赋的优人为之。其实，陈旸在《乐书》中解释“斫拨”时还有一句话，往往被忽视：“有所敷叙曰作语，有诵辞篇曰口号，凡皆巧为言笑，令人主和悦者也。”这句话是用来进一步发明“斫拨”的，可见，唐代的“作语”、“口号”皆属于“斫拨”的范畴，

① 任半塘《唐戏弄》，第367页。

也是一种戏谑性质的韵语，与后来戏剧中的“嘲拨”完全相同。其三，正因为“斫拨”是关西一带的方言，所以只在“唐时”才流通，宋以后“斫拨”一名逐渐淹没无闻。“斫拨”的上述内涵与宋代滑稽性质的杂剧正相吻合，所以陈旸才会说“今谓之杂剧也”。

二、“斫拨”的历时形态：弄痴

我们将“斫拨”解释为具有表演性质的讥讽性装痴和嘲拨性韵语，不仅依据于语词的文字学研究，更重要的，还具有史实上的证明。事实上，唐代伶人最为常见的伎艺方式就是讥讽性装痴和嘲拨性韵语，包括弄痴、嘲拨、作语、口号等等。根据我们的研究，这些伎艺都属于唐代“斫拨”的范畴，并且都被后来的宋代杂剧所吸收，以下分而述之。先说弄痴。

具有表演效果的讥讽性装痴，在唐代有直接的证明，唐代优伶就有所谓的“弄痴”。《朝野佥载》卷六：

> 敬宗时，高崔巍喜弄痴大，帝令给使捺头向水下，良久，出而笑之。帝问曰：“见屈原，云：‘我逢楚怀王无道，乃沉汨罗水，汝逢圣明主，何为来?’”帝大笑，赐物百段。[1]

《朝野佥载》未言明高崔巍身份，但据《太平广记》，高崔巍为散乐[2]，可见其身份是伶人。上文十分典型地描述了弄痴的表演特征：首先是装痴。高崔巍被人将头强按进水里，过了良久才出来，满头是水，憋得一脸通红。一般人早就忍不住要发作，但高崔巍却“出而笑之”。可以想见，这是装痴的傻笑。接着是嘲讽。假借屈原之口，称当年我逢无道的楚怀王，才沉汨罗水，你逢圣明主，怎么和我一样的遭遇?

弄痴的还有更久远的历史。《魏书》上就有“有倡优为愚痴者”的记载，时间在普泰元年，即公元531年[3]。北齐有著名的弄痴人石

---

① 唐·張鷟《朝野佥载》卷6。

② 《太平广记》卷249称高崔巍为“唐散乐”，第1929页。

③ 《魏书》卷11《前废帝纪》。

动筩[①]，《启颜录》中保留了许多石动筩事迹。如："高祖尝令人读《文选》，有郭璞游仙诗，嗟叹称善，诸学士皆云：'此诗极工，诚如圣旨。'动筩即起云：'此诗有何能，若令臣作，即胜伊一倍。'高祖不悦，良久语云：'汝是何人，自言作诗胜郭璞一倍，岂不合死？'动筩即云：'大家即令臣作，若不胜一倍，甘心合死。'即令作之。动筩曰：'郭璞游仙诗云：青溪千余仞，中有一道士。臣作云：青溪二千仞，中有两道士。岂不胜伊一倍。'高祖始大笑。"[②] 有关弄痴的问题，孙楷第、任半塘、胡忌等皆作过相应的研究[③]。

唐代的弄痴大，到宋代有"木大"，元代有"傻角"，可谓一脉相承。《清异录》："长沙狱掾任福祖，拥驺吏出行。有卖药道人，行吟曰《无字歌》：呵呵亦呵呵，哀哀亦呵呵，不似荷叶参军子，人人与个拜，项木大作厅上假阎罗。"[④] 《续杂纂》有"木大汉好妻"[⑤]。黄庭坚《鼓笛令》："副靖传语木大，鼓儿里且打一和。"金元院本名目中有"呆木大"、"呆大郎"[⑥]。王国维认为，木大疑即唐之痴大[⑦]，任半塘则认为应即唐之痴大[⑧]。元剧中还有所谓"傻角"，《西厢记》第三本第四折："（红叹云）普天下害相思的不似你这个傻角。"《南词叙录》谓："傻角……痴人也，吴谓呆子。"[⑨]

三、"斫拨"的历时形态：嘲拨

作为唐代杂剧的一种形态，"斫拨"式的嘲拨是一种韵语性质的戏谑表演方式，与一般意义上的嘲弄不同。前已指出，"嘲拨"是伶人的用语，只在戏剧文本中才出现，其他文本中没有记载，但我们可以通过后世杂剧中的"嘲拨"了解其性质和特点。通过对元代戏

---

① 《北齐书》卷49《方伎·皇甫玉传》。

② 《太平广记》卷247"石动筩"条，第1916页。

③ 孙楷第《北齐弄痴人石动筩》，载北京《益世报》1945年2月25日，收入《沧州后集》，第302页。任半塘《唐戏弄》，第849页。胡忌《宋金杂剧考》，第138页。

④ 宋·陶谷《清异录》卷下"无字歌"条。

⑤ 宋·苏轼《续杂纂》"旁不忿"条。

⑥ 元·陶宗仪《南村辍耕录》卷25，第311页。

⑦ 王国维《古剧脚色考》，《王国维文集》第1卷，第514页。

⑧ 任半塘《唐戏弄》，第852页。

⑨ 明·徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第3册，第248页。

剧中“嘲拨”的研究，我们发现“嘲拨”是一种具有特定方式的表演技巧，其基本特征是用戏谑性的诗词对对方进行挑弄、调侃。形式可分为两类，一类是单方的嘲拨，一类是互动的嘲拨。

所谓单方式嘲拨，即嘲拨中只有主动一方采取韵语的形式进行挑弄性表演：

《裴少俊墙头马上》第一折：

(裴舍云)如此佳丽美人，料他识字，写个简贴儿嘲拨他。张千，将纸笔来，看他理会的么。(做写科，云)张千，将这简贴儿与那小姐去。……(梅香做叫科，云)小姐，那两个人拿过一张儿纸来，不知写甚么，小姐看咱！(正旦做念诗科，云)只疑身在武陵游，流水桃花隔岸羞。咫尺刘郎肠已断，为谁含笑倚墙头。

《鲁大夫秋胡戏妻》第三折：

(秋胡)(做见正旦科，云)一个好女人也！背身儿立着，不见他那面皮，则见他那后影儿；白的是那脖颈，黑的是那头发。可怎生得他回头，我看他一看，可也好那！哦，待我着四句诗嘲拨他，他必然回头也。(做吟科，诗云)二八谁家女，提篮去采桑。罗衣挂枝上，风动满园香。可怎么不听的？待我再吟？

《庞居士误放来生债》第四折：

(禅师去)我有心要买笊篱，争奈身边无钱，你肯跟的我方丈中去么？(灵兆云)师父，你是个出家儿人，怕做甚么？我跟你去。(跟至方丈科)(禅师云)我着两句言语嘲拨他，看他晓的么。(做念云)老和尚合掌当胸，小娘子自去分解。(灵兆背云)这和尚无礼，着言语嘲拨我。他如今不言语便罢，再言语呵，我答他两句。(禅师云)他不听的，高着些念。老和尚合掌当胸，小娘子自去分解。(灵兆云)你听我道两件事，依的，妾

身便和你共同欢爱。

《风雨像生货郎旦》第一折：

【金盏儿】俺这厮偏意信调唆，这弟子业口没遭磨。有情人惹起无名火，他那里精神一掇显喽罗。他那里尖着舌语刺刺，我这里掩着面笑呵呵。（外旦云）你休嘲拨着俺这花奶奶。

所谓交互式嘲拨，则不仅主动方作韵语挑弄，且被动方也采取韵语戏谑的形式进行响应：

《月明和尚度柳翠》第一折：

（正末云）出门时好好的天气，如今下着蒙蒙的细雨儿。哎呀，跌杀贫僧也。（旦儿云）清是晨间，一个和尚在俺门前擦倒，我着两句言语嘲拨他，看他也省的么？（偈云）由他铁脚禅和子，到俺门前跌破头。（正末答云）则俺那天堂路上生荆棘，都是你这地狱门前滑似油。（旦儿云）那里不是积福去处，我扶起你来。（正末云）我本来度脱你，倒着你接引了我。（旦儿云）敢问师父，从那里来？（正末云）我来处来。（旦儿云）如今那里去？（正末云）我去处去。（旦儿云）这和尚倒知个来去。（正末偈云）噤声！道马非为马，呼牛未必牛，两头都放下，终到一时休。此处还有话说么？请柳翠速道。

《月明和尚度柳翠》第四折：

（牛员外上，云）柳翠在法座下，我着两句言语嘲拨他，看他说甚么？（偈云）昔年曾到柳门傍，几度欢娱几断肠。借问佳人情意允，还如织女嫁牛郎。（旦儿云）牛员外，你听者。（偈云）曾向章台舞细腰，行人几度折柔条。自从落在禅僧手，一任东风再不摇。（牛员外云）呀，那婆娘坚意的要出家了，我自回去也。（下）（正末云）柳翠，你听者。（偈云）暑往寒来春复秋，从知天地一虚舟。虽然堕落风尘里，莫忘西方在那头。花

上露，水中沤，人生能得几沉浮？去来影里光阴速，生死乡中得自由。

使用韵语的嘲拨在唐代有大量的实例，这是我们将“斫拨”之“拨”释为嘲拨的最直接的证明。唐郑綮《开天传信记》云：

安西牙将刘文树口辩，善奏对，明皇每嘉之。文树髭生颔下，貌类猴，上令黄幡绰嘲之。文树切恶猿猴之号，乃密赂幡绰不言。幡绰许，而进嘲云：“可怜好个刘文树，髭须共颏颐别住。文树面孔不似猢狲，猢狲面孔强似文树。”上知其遗赂，大笑。

黄幡绰是唐玄宗时著名的伶人，开元间，经常在玄宗面前以嘲诨的形式进行匡谏，世称“滑稽之雄”。他传世的优语达十四条之多，又有逸闻十二条，为唐代伶人保存事迹之最，可见其影响力。在上文中尤为值得注意的是“进嘲云”，其后便是“可怜好个刘文树”的戏谑韵语，可见其和嘲拨的同源关系。

唐孟棨《本事诗·嘲戏》：

中宗朝，御史大夫裴谈崇奉释氏。妻悍妒，谈畏之如严君。尝谓人：“妻有可畏者三：少妙之时，视之如生菩萨；及男女满前，视之如九子魔母，安有人不畏九子母耶？及五十六十，薄施妆粉，或黑，视之如鸠盘荼，安有人不畏鸠盘荼？”时韦庶人颇袭武氏之风轨，中宗渐畏之。内宴，唱回波词，有优人词曰：“回波尔时栲栳，怕妇也是大好。外边只有裴谈，内里无过李老。”韦后意色自得，以束帛赐之。

所谓优人词“回波尔时栲栳”云云，唐人孟棨将其归于“嘲戏”之列，可见其为伶人的嘲拨韵语。

《洛阳搢绅旧闻记》：

有谈歌妇人杨苎罗，善合坐杂嘲，辨慧有才思，当时罕与

> 比者。少师以侄女呼之，每令讴唱，言词捷给，声韵清楚，真秦青韩娥之俦也。少师以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨能俗讲，有文章，敏于应对。若祀祝之辞，随其名位高下，对之立成千言，皆如宿构，少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣讲院，与云辨对坐，歌者在侧。忽有大蜘蛛于檐前垂丝而下，正对少师与僧前。云辨笑谓歌者曰："试嘲此蜘蛛，如嘲得着，奉绢两匹。"歌者更不待思虑，应声嘲之，意全不离蜘蛛，而嘲戏之辞正讽云辨。少师闻知绝倒，久之，大叫曰："和尚取绢五匹来。"云辨且笑，遂以绢五匹奉之。歌者嘲蜘蛛云："吃得肚罂撑，寻丝绕寺行。空中设罗网，只待杀众生。"（盖讥云辨体肥而壮大故也。）[①]

文中的"少师"指杨凝式，他于五代后晋开运三年（946）出任太子少傅，故称其为"少师"。文中的杨苎罗是所谓"谈歌妇人"，当为讲唱艺人，即既能歌唱，又"言词捷给"，善于嘲拨。她针对僧人云辨故意出的刁难之题，以嘲拨韵语的方式借题发挥，迅捷地对云辨进行讥刺，其应对之敏捷，内容之切题，讥讽之机趣，堪称绝妙佳构，非常富有戏剧效果。杨苎罗所作的《嘲蜘蛛》之诗，被称之为"嘲戏之辞"，故为嘲拨韵语。

在唐代，不仅伶人善于以诗嘲拨，文人亦喜作嘲诗，唐范摅《云溪友议》专门收有"杂嘲戏"一目，皆为文人的嘲诗[②]。不过，这些嘲诗与伶人的现场讥谑不同，大多乃事后之作，较为整饬。而且，伶人的嘲戏虽还不具有扮演的性质，但伶人的语谑嘲弄乃针对特定的人物而作，形容模仿、夸张戏弄每每伴随而生。再者，文人的嘲诗虽与伶人的嘲拨有所不同，但文人的所好，毕竟也反映出社会的风尚，这是唐代杂剧发生的重要环境，它规定了"杂剧"的未来走向。

四、"斫拨"的历时形态：作语与口号

前面已经指出，唐代斫拨中的嘲拨性韵语，还包括作语、口号

① 宋·张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》卷1"少师佯狂"条。

② 唐·范摅《云溪友议》卷下，此据四库全书本，稗海本未见此目。

等。虽然陈旸将"作语"与"口号"相区别，称"有所敷叙曰作语，有诵辞篇曰口号"，但根据现有材料看，唐代的"作语"、"口号"并无区别。此类"作语"、"口号"的性质是"巧为言笑，令人主和悦"的嘲诨韵语。宋代以降，文人往往袭取"作语"、"口号"之名作诗写词，但多无嘲诨性质，与伶人所为并不相同。唐代伶人的"作语"、"口号"皆属于"斫拨"的范畴，与后世戏剧中"嘲拨"的性质基本相同。但其间也略有分别：其一，"嘲拨"为伶人用语，"作语"、"口号"为大众用语。其二，"嘲拨"多用于嘲人，"作语"、"口号"多用于事物。但就其性质和格式而言，皆属于嘲诨性质的韵语。

先说"作语"。

《旧唐书·李实传》：

> （贞元）二十年春夏旱，关中大歉。实（宰相李实）为政猛暴。方务聚敛进奉，以固恩顾；百姓所诉，一不介意。因入对，德宗问人疾苦。实奏曰："今年虽旱，谷田甚好。"由是租税皆不免。人穷无告，乃彻屋瓦木，卖麦苗以供赋敛。优人成辅端因戏作语，为秦民艰苦之状云："秦地城池二百年，何期如此贱田园！一顷麦苗伍石米，三间堂屋二千钱。"凡如此语，有数十篇。实闻之，怒。言辅端诽谤国政，德宗遽令决杀。当时言者曰："瞽诵，箴谏，取其诙谐，以托讽谏，优伶旧事也。设谤木，采刍荛，本欲达下情，存讽议。辅端不可加罪。"德宗亦深悔，京师无不切齿以怒实。

文中"秦地城池二百年"云云，就是戏谑性韵语。尤可注意的是"因戏作语"一语，表明此类韵语即"作语"，但将其与上述嘲拨韵语相比较，二者并无差别。

宋人朱定国《续归田录》：

> 丁晋公镇金陵，尝作诗。有"吾皇宽大容尸素，乞与江城不计年"之句。天圣中，李文定公出镇金陵，一日，郡宴，优人作语。意其宰相出镇所作，理必相符，诵至落句，顶望抗声曰："吾皇宽大容尸素，乞与江城不计年。"宾僚皆俯首，文定

> 笑曰："是何？是何？"上闻见责。[①]

此条优人"作语"约作于宋仁宗天圣年间，虽然是宋人的"作语"，但与唐代的"作语"并无区别。丁晋公即丁谓，李文定即李迪。二人都出镇过金陵，但丁晋公在前，李文定在后。李文定出镇金陵之前任过宰相，因遭受丁谓的陷害，远谪外地。丁谓失败后，李文定被重新起用，出镇金陵，优人不辨二人来镇之异，误用丁谓之诗歌颂李文定，但也可能故意使用丁谓之诗，以刺二人并无差别，皆是尸位素餐。

本条"作语"反映了这样一个事实：最初的"作语"基本上是由伶人临场发挥的，但后来则亦采纳前人的优秀之作。这反映了杂剧在其成熟过程中所必须经历的一个积累过程，其结果，使只能施于一时一地的现场诨科，变成可以反复使用的，并能后天学成的伎艺。在后世杂剧南戏中，许多昏官、庸医、酒保的嘲诨性质的出场诗，往往大同小异，也说明了这一现象。

再来看"口号"。在唐代，"口号"是与"作语"相似的嘲拨韵语[②]。宋阮阅《诗话总龟》卷四八《俳优门》：

> 李家明，江南李璟时为乐部头，善滑稽，为讽咏。……璟于后苑命臣僚临池而钓。诸臣屡引到数十巨鳞，惟璟无所获，家明乃进口号曰："新甃垂钩兴正浓，御池春暖水溶溶。凡鳞不敢吞香饵，知道君王合钓龙。"[③]

《金华子杂编》：

> 李赵公绅，再镇广陵，窦修犹幕江淮。修，永贞二年相公

① 宋·阮阅《诗话总龟》卷48"俳优门"。原引作《归田录》，但欧阳修《归田录》未见其文，据南京图书馆明抄本此条出自《续归田录》，第468页。

② "口号"并不始于唐，六朝时就有。赵翼《陔余丛考》卷24"口号"条："杜诗有题曰口号者，如晚行口号之类，然梁简文帝有《和卫尉新渝侯巡城口号》诗，唐张说有《十五夜衙前口号》诗，则不始于杜也。"第484页。

③ 宋·阮阅《诗话总龟》卷48《俳优门》，第466页。

权德舆门生。洎武宗朝，逾四十载。赵国虽事威严，亦以傪宿老，敬之。傪列筵以迎府公，公不拒焉，既而出家乐侑之，伶人赵万金前，献口号以讥之曰："相公经文复经武，常侍好今又好古。昔日签闻阿舞婆，如今亲见阿婆舞。"赵公輾然久之。[①]

伶人赵万金前，一作孙子多[②]。其事发生在唐武宗会昌四年，即公元844年。文中称"献口号以讥之"，可知其与"作语"一样，同为嘲拨韵语。《湘山野录》：

杨叔宝郎中异，眉州人，言顷有眉守初视事，三日大排，乐人献口号，其断（末）句云："为报士民须庆贺，火星去了福星来。"新守颇喜。后数日，召优者问："前日大排，乐词口号谁撰?"其工对曰："本州自来旧例，只用此一首。"[③]

此条是宋人的"口号"，与"作语"一样，本为随机而发，渐渐演变成了可以剿袭的"旧例"，成为伶人们可以习而得之的伎艺。而且，这种伎艺一直保存在元杂剧中。《李太白匹配金钱记》第三折：

（丑）便是这等，我与师父做了几句口号。（净云）你念与我听。（丑云）我念你听：这个先生实不中，九经三史几曾通。自从到你书房内，字又不写书懒攻。日日要了束脩礼，我看他独言独语似魔风。每日看着你家后厅哭，他敢要入你姐姐黑窟笼。（净云）你做的不好，等我做一首长篇。（丑云）你做你做，也要念与我听。（净云）你听：上古天子重英豪，好把文章教尔曹。（丑云）这是旧的，不好。（净云）如今就是新的了：因咱年少失教训，请个门馆就家学。当日请到书房里，四书经典并不教。每日看着后厅哭，口题小姐女多娇。他是无饥无饱吃酒肉，嘻着贼脸前后瞧。若还看见我家柳眉姐，哭得他眼泪似

① 南唐·刘崇远《金华子杂编》卷上。
② 宋·朱胜非《绀珠集》卷10。
③ 宋·文莹《湘山野录》卷上，第11页。

尿浇。

上述“口号”，有两句是沿袭旧作，所以丑脚认为“这是旧的，不好”，但这恰好说明伶人“口号”的因袭性质。

需要指出，文人的“作语”与“口号”拟作，并不等同于斫拨，在《乐书》中，“作语”与“口号”是对斫拨作解释的，也就是说，只有将作语、口号置入伶人斫拨的谐谑表演语境中才能视其为唐代杂剧的形态。

五、“斫拨”的特性：捷讥

根据上文考证，唐代的嘲韵特别强调临场发挥，随机作诨，作语、口号同样如此，所以陈旸才谓“故唐时谓优人辞捷者为斫拨”。所谓“辞”，即讥讽性嘲拨韵语，我们已在上文作出证明。所谓“捷”，即快捷，不假思索，应答如流。因此，“优人辞捷者”也即后世所谓“捷讥”，即迅捷讥讽嘲拨之义。虽然在唐代，尚无“捷讥”这一脚色，甚至没有“捷讥”一词，但斫拨的讥讽性嘲韵却是后世“捷讥”的原由。《太和正音谱》：“捷讥古谓之滑稽，院本中便捷讥谑者是也。”朱权将“捷讥”解释为滑稽性质的“便捷讥谑”是对的，相反，有人将“捷讥”的来源附会为“节级”这一官员名称，反倒离真相愈远。康保成先生在《古剧脚色“捷讥”来源考》中指出：“‘节级’的本义是节制品级，后来转化成名词等级、品级、官阶，再转化成下级武官名，从来不含有滑稽的意义，也与佛教僧人无关。”捷讥“当与能言善变、滑稽调笑有着更本质的联系”①。

在唐代，如果伶人的嘲拨不是根据现场的情境迅急地讥谑，而是精心准备的“宿构”，那就够不上优人“辞捷”的标准，也不为人所认可。试举二例，一见《朝野佥载》卷四：

> 契丹之孙万荣之寇幽，河内王武懿宗为元帅，引兵至赵州，闻敌骆务整从此数千骑来，王乃弃兵甲，南走邢州，军资器械遗于道路。闻敌已退，方更向前。军回至都，置酒高会，元一

① 康保成《古剧脚色“捷讥”来源考》。

于御前嘲懿宗曰："长弓短度箭，蜀马临阶骗。去敌七百里，隈墙独自战。甲仗纵抛却，骑猪正南蹿。"上曰："懿宗有马，何因骑猪？"对曰："骑猪，夹豕走也。"上大笑。懿宗曰："元一宿构，不是卒辞。"上曰："尔叶韵与之。"懿宗曰："请以荤韵。"元一应声曰："裹头极草草，掠鬓不荤荤。未见桃花面皮，漫作杏子眼孔。"则天大悦，王极有惭色。

张元一在武则天朝担任"郎中"一职，还不是伶人，但他在武则天面前对武懿宗的"嘲"，却是在仿照伶人嘲拨的做法。"长弓短度箭"云云，正是嘲拨韵语，而不是一般的讥讽。正因为如此，武懿宗很不服气，认为张元一的嘲拨是"宿构"，而不是像伶人那样的迅捷"卒辞"。武则天遂令其当场出韵考张元一，元一应声再作嘲韵一首，武懿宗才"极有惭色"。

一见唐人道宣《集古今佛道论衡》卷四：

显庆五年（660）八月十八日，敕召僧静泰，道士李荣在洛宫中。……李荣又奏云："静泰所言荣疑宿构，请共嘲烛，即是临机之能。"静泰奏言："泰虽无德，言若成诵。"又语李荣云："汝欲嘲烛汝宿构耶？烛与李荣无情，是同烛明胜汝。"[①]

唐高宗时，常常集佛道两教的代表人物静泰与李荣在宫廷作相互嘲谑的论议以取乐，这种互嘲往往采取嘲拨韵语的形式，因此也非常强调"临机之能"，鄙视所谓"宿构"。在上述论议中，李荣怀疑静泰所言为"宿构"，要求临时指定一物品"烛"作为嘲拨的对象，静泰脱口回答："烛与李荣无情，是同烛明胜汝。"这是运用谐音与一字多义的方式对李荣进行反讽："烛"与"族"谐音；"明"则既有"光明"之义，又有"明明"即确定无疑之义。整句话的意思是：李荣与同族者无情，但同族者却明明胜过了李荣。

迅捷嘲韵并不自唐代始，南北朝即有。梁慧皎《高僧传·昙摩

① 唐·道宣《集古今佛道论衡》卷4"今上在东都有洛邑僧静泰敕对道士李荣叙道事第五"条，《大正藏》第52册，第392页。

难提传》记赵正事云：

> 正字文业，洛阳清水人，或曰济阴人。年十八为伪秦著作郎，后迁至黄门郎武威太守。为人无须而瘦，有妻妾而无儿，时人谓阉。然而情度敏达，学兼内外。性好讥谏，无所回避。苻坚末年，宠惑鲜卑，坠于治政，正因歌谏曰："昔闻孟津河，千里作一曲。此水本自清，是谁搅令浊。"坚动容曰："是朕也。"又歌曰："北园有一枣，布叶垂重阴。外虽饶棘刺，内实有赤心。"坚笑曰："将非赵文业耶?"其调戏机捷，皆此类也。[1]

文中称赵正"性好讥谏"、"调戏机捷"，而其对苻坚的"讥谏"正是用韵语的形式作现场应对，故称之"机捷"。"机捷"二字值得注意，康保成先生认为就是"捷讥"的反转[2]。

再来比较一下伶人的捷讥。

《杨文公谈苑》：

> 伶人王感化少聪敏，未尝执卷，而多识故实，口谐捷急，滑稽无穷。会中主引李建勋、严续二相游苑中，适见系牛于株枿上，令感化赋诗，应声曰："曾遭宁戚鞭敲角，几被田单火燎身。独向残阳嚼枯草，近来问喘更何人。"因以讥二相也。又中主徙豫章，浔阳遇大风，中主不悦，命酒独酌。指北岸山问舟人，云皖公山，愈不怿。感化独前献诗曰："龙舟万里架长风，汉武浔阳事正同，珍重皖公山色好，影斜不落寿杯中。"中主大悦，赐束帛。[3]

又《诗话总龟》：

> 江南李氏乐人王感化，建州人，隶光山乐籍。建州平，入

---

① 梁·慧皎《高僧传》卷1，第35页。
② 康保成《古剧脚色"捷讥"来源考》。
③ 宋·杨亿《杨文公谈苑》"王感化善诗"条，第20页。

> 金陵教坊。少聪敏，未曾执卷，而多识善。为词口谐捷急，滑稽无穷。时本乡节帅更代饯别，感化前，献诗曰："旌旆赴天台，溪山晓色开。万家悲更喜，迎佛送如来。"至金陵，宴苑中有白野鹊，李璟令赋诗，应声曰："碧岩深洞恣游遨，天与芦花作羽毛。要识此来栖宿处，上林琼树一枝高。"①

王感化是李唐中宗时伶官，反映敏捷，善作嘲拨韵语，上述两则材料皆提到其"口谐捷急，滑稽无穷"。而其讥讽李建勋、严续二相，乃现场应景为诗，正所谓"优人辞捷者"。

六、结　论

最后，需要稍稍梳理一下我们上述考察所得出的结论。

所谓"斫拨"，即具有表演性质的讥讽性装痴和嘲拨性韵语，以临场捷讥为特征，十分强调"临机之能"，其历时形态包括弄痴、嘲拨、作语、口号等等。"斫拨"是唐代杂剧雏形的重要形态之一，作为一种表演伎艺被吸收进后世杂剧中，成为成熟戏曲的重要表现手段。之所以称之为"雏形"，是因为当时的嘲拨还不是元杂剧中的嘲拨，即不是代言体表演。尽管如此，这类语弄在实际表达过程中仍然伴有丰富的表情和神态，宋沈作喆《寓简》卷九："吴施，如新亭倡人，一往扬州，出语便意态生。"这种"意态"，就构成了"斫拨"作为杂剧表演的基本特征。《宋史》有所谓"真宗不喜郑声，而或为杂剧词"的说法②，这种"杂剧词"大概就属于此类的嘲拨韵语。可见，唐代的"斫拨"开了后世戏剧形式的先河，或者说，决定了后来戏剧的形态。中国的杂剧之所以采取这样而不是那样的形式与技巧，从而形成本民族的戏剧表演特色，是有其历史规定性的。

第二节　"则剧"解谜

唐宋文献及戏曲中屡屡提到所谓"则剧"，且往往与娱乐活动相

① 宋·阮阅《诗话总龟》卷48，第467页。

② 《宋史》卷142《乐志一七》，第3356页。

关联。因此，有学者将“则剧”指为“杂剧”，由于事关杂剧的起源及其初始形态，需要详细研究。

一、学术界关于“则剧”的两种观点

由于文献记载比较简略，语义隐晦，“则剧”究为何物，学术界存在两种不同的看法。

1. 杂剧说。

冯沅君认为：我们猜想“则剧”殆是“杂剧”，“杂”“则”音近，以“则剧”为“杂剧”，当如“砌末”、“丝末”之为“细末”，“傅末”、“付末”之为“副末”。当初本是同音或音近通假，后来竟二者并存，甚且喧宾夺主[1]。为了证明这一观点，冯沅君列举了三条材料：

《张协状元》第五出：

（丑走出唱）【同前】哥哥去也，妹妹来辞你。京都有甚土宜则剧，买些归家里，妹妹须待归。哥哥，狗胆梳儿，花朵鞋面头须。

《张协状元》第十三出：

【同前换头】白日，笑语长是，乐春台则剧。情和富豪家，人中最贵最第一。感得，吾皇时召，身赴瑶池。

宋人周密《武林旧事》卷七：

淳熙七年十二月二十八日，南内遣御药并后苑官管押进奉两宫守岁合食、则剧、金银钱、消夜岁轴果儿、锦历、钟馗、爆仗、羔儿法酒、春牛、花朵等。

冯沅君还具体分析了上述三条材料中“则剧的含义。”《张协状元》中“则剧买些归家里”的“则剧”，可能指的是“杂剧本子”，

---

① 冯沅君《古剧说汇·路歧考》，第46页。

因为丑脚打算以此自娱。至于“乐春台则剧”中的“则剧”，则应为勾栏中所搬演者。“乐春台”十之八九是勾栏名，如下京的莲花棚、牡丹棚之类。

曾永义《有关元杂剧的三个问题·杂剧释名》一文也赞同此说①。

将“则剧”释为“杂剧”还可提供两条方言材料的支持。《广东新语》卷一一：“游戏曰则剧，杂剧也，讹‘杂’为‘则’也。”《南越笔记》“广东方言”条云：“游戏曰则剧，杂剧也。讹‘杂’为‘则’也。”②

2. 玩物玩要说。

胡忌先生的《宋金杂剧考》对冯沅君“则剧”的解说提出了不同看法：“宋代语言里常见‘则剧’一辞，有人疑心它和‘杂剧’同音，而把它看成‘杂剧’，其实这是错误的。……‘则剧’实是玩物的意思，有玩要义，与‘杂剧’无涉。”③ 胡忌认为冯沅君所列举的上述三条材料意义不明，为了证明自己的观点，又补充了三条新的关于“则剧”的资料：

《友谷词》【醉落魄】：

深期密语虽端的。良宵无奈成轻掷。忍教只恁空相忆。得入手来，无限好则剧。

《惜香乐府》【柳梢青】：

不争百万呼卢，赌今夜、鸳帷痛惜。好忍马儿，若还输了，当甚则剧。

刘时中散曲【红绣鞋】

亲不亲心肝儿上摘下，惜不惜气命儿似看他，打健健及擎

① 曾永义《有关元杂剧的三个问题·杂剧释名》，《中国古典戏剧论集》，第53页。
② 清·李调元《南越笔记》卷1“广东方言”条。
③ 胡忌《宋金杂剧考》，第21页。

着手心儿里夸。闲则剧怀抱儿里引，娇□可喜被窝儿里爬，只是将个磨合罗儿遮逗着耍。

董每戡《说剧》完全赞同胡忌的看法，并具体分析了冯沅君举证的三条材料中“则剧”的含义：

我以为第一例是“京都有什么土产耍货”？当名词“耍货”或“好玩的东西”用，恰和最后两句所举各种如狗胆梳儿、花朵等用的东西并列，正说明上举是玩耍的，下边是用的，稍有不同。第二例是“长在乐春台勾栏玩耍”，当动词“玩儿”或“耍子”用；第三例同第一例“玩耍的东西”，下面所举正是属于“合食”和“玩耍”两方面的东西。①

二、本书的看法：“则剧”即“作剧”

我们基本赞同胡忌、董每戡的解释，将“则剧”释为“玩物玩耍”，或者游戏。但从语源的角度看，称“戏耍”更为合适。不过，“则剧”何以被释为“玩物玩耍”，还需要作进一步的考察。其实在较多保存古代语言用法的粤语中，“则剧”被直接解释为游戏。雍正《广东通志》卷五一《风俗志》：“游戏曰则剧。”前引《广东新语》、《南越笔记》也将“则剧”解释为游戏，至于随后补充的“杂剧也”，是作者的看法，并非粤语方言的本来意思，而且从整个文义看，“杂剧也”只是“游戏”的同义词，并非戏剧的意思。问题是，“游戏”与“则剧”究竟有何关联？

“则剧”之“剧”者，“戏”也，此“戏”即戏耍、戏弄之义。《资治通鉴·唐高祖武德四年》：“（窦建德）遣使与（李）世民相闻曰：请选锐士数百与之剧。”胡三省注：“剧，戏也；今俗谓戏为则剧。”窦建德所要求的“锐士数百与之剧”之“剧”，当然不是表演艺术的戏剧，而是游戏之“剧”。

“则剧”之“则”者，“作”也，“做”也。“则”的这一含义后

① 董每戡《说“杂剧”》，载《说剧》，第176页。

来基本不再使用，屈大均时代已对则剧之“则”迷惑不解，所以才说“讹‘杂’为‘则’也”。后人对“则剧”的理解出现歧异，也皆由此引起。

则有“作”、“做”之义，如辛弃疾《西江月·采石岸戏作渔父词》：“别浦鱼肥堪脍，前村酒美重斟。千年往事已沉沉，闲管兴亡则甚。”北宋徐渊子《一剪梅》词：“道学从来不则声，行也《东铭》，坐也《西铭》，爷娘死后更伶仃，也不看经，也不斋僧。”①

以上“则甚”即“作甚”，“则声”即“作声”。“则”皆解做“作”。正因为如此，“则剧”也作“作剧”，一个直接的证据见岳珂《愧郯录》：

> 凡今岁时士庶家以钱分遗家人辈，目曰节料。或岁正冬节纵之呼博，目曰则剧。习尚已久，亦不究所由始。珂尝读蔡绦《铁围山丛谈》，而后知国初盖已有之。艺祖艰难造邦，示俭一意，虽千万世犹可拜而仰也，谨备录焉。绦之言曰：副车弟尝得太祖赐名诏一以藏之，诏曰：“朕亲提六师，问罪上党。”末又曰：“今七夕节在近，钱三贯与娘娘充则剧钱，千五与皇后，七百与妗子充节料。”②

“则剧钱”即本于“作剧钱”，宋蔡绦《铁围山丛谈》卷一：

> 中兴岁戊辰冬十有一月得之于韦侯者，许慈宁皇太后之犹子也。顷得罪高凉，召还，道过于此。尝得太祖赐后诏一以藏之。诏曰“朕亲提六师，问罪上党”云云，“未有回日，今七夕节在近，钱三贯与娘娘充作剧钱，千五百与皇后，七百与妗子充节料。”③

此外，文献中每每提到的“则剧孩儿”又作“作剧儿童”；“则

① 宋·周密《癸辛杂识续集》“徐渊子词”条，第165页。
② 宋·岳珂《愧郯录》卷15“国初宫禁节料钱”条。
③ 宋·蔡绦《铁围山丛谈》卷1，第3页。

剧术”又作“作剧术”，皆可证明（详下）。

根据我们掌握的材料，“则剧”一词仅见于南宋以后的文献，“作剧”则在北宋以前或以后都见诸于记载。如《东京梦华录》中有所谓的“作剧术”，南宋的《都城纪胜》、《夷坚志》、《新编醉翁谈录》等即改称“则剧术”。因此，“则剧”一词当为南渡后才开始使用的，很可能为南方方言。

“作剧”一词唐人经常使用，如“恶作剧”一语，即“恶则剧”，也即恶意地戏弄别人。唐人段成式《酉阳杂俎》卷九：“素善弹，乃密于靴中取弓卸弹，怀铜丸十余，方责僧曰：‘弟子有程期，适偶贪上人清论，勉副相邀，今已行二十里不至，何也?’僧但言且行。至是，僧前行百余步，韦知其盗也，乃弹之僧，正中其脑。僧初不觉，凡五发中之，僧始扪中处，徐曰：‘郎君莫恶作剧。’”[①]

三、作为戏耍的“则剧”

根据上述考证，“则剧”一词最初的含义是“作戏耍”的意思。补充证举如下：

《事林广记》“圆社市语”【赚】

> 仲冬时那孩儿忌酒怕风，帐幙中缠脚忒捻腻，讲论处下梢团圆到底，怎不则剧?[②]

《武林旧事》卷七：

> 因闲说宣和间，公公每遇三伏，多在碧玉壶及风泉馆、万荷庄等处纳凉，此处凉甚，每次侍宴，虽极暑中，亦着衲袄儿也。命小内侍宣张婉容至清心堂抚琴，并令棋童下棋，及令内侍投壶、赌赛、利物、则剧。

---

① 本书完成后，始见郭开础先生《四川早期戏曲活动之谜》一文，该文虽不是专论“则剧”之作，但文中也指出“则剧”即“作剧”，特此表出。郭文刊登于《川剧艺术》1986年第1期。

② 宋·陈元靓《事林广记辛集》卷上，第198页。

乾道三年三月初十日……太后邀太皇、官家同到刘婉容位奉华堂听摘阮，奏曲罢，婉容进茶讫，遂奏太后云："本位近教得二女童，名琼华、绿华，并能琴阮下棋，写字画竹，背诵古文，欲得就纳与官家则剧。"遂令各呈伎艺，并进自制阮谱三十曲。

刘克庄【贺新郎】：

孔璋客绍衡依表。有谁怜、戴花翁病，插萸人少。生不逢场闲则剧，年似龚生犹夭。吃紧处、无人曾道。

四、作为戏具的"则剧"

由于"则剧"之"剧"源自戏耍、戏弄之义，因此，戏耍之用品即戏具也被称为"则剧"。前引《武林旧事》卷七"进奉两宫守岁合食、则剧、金银钱、消夜岁轴果儿、锦历、钟馗、爆仗、羔儿法酒、春牛、花朵等"云云，据上下文，其中的"则剧"也应该为戏具物品。又如《张协状元》第五出说"京都有甚土宜则剧，买些归家里"，即京城有什么土产、戏具可以买回家。《武林旧事》中有一条材料便谈到当时京城杭州所产的"土宜则剧"，见《武林旧事》卷三"西湖游幸"条：

淳熙间，寿皇以天下养。……时承平日久，乐与民同，凡游观买卖，皆无所禁。画楫轻舫，旁午如织。至于果蔬、羹酒、关扑、宜男、戏具、闹竿、花篮、画扇、彩旗、糖鱼、粉饵、时花、泥婴等谓之"湖中土宜"。

所谓"湖中土宜"指在京城杭州西湖一带所买卖的土产，其中就包括"戏具"。此外，还提到"泥婴"，即元杂剧中经常出现的"魔合罗"。这种"魔合罗"往往成为小孩戏耍的玩具，也被称为"则剧"，前引刘时中散曲【红绣鞋】即如此："闲则剧怀抱儿里引，娇□可喜被窝儿里爬，只是将个磨合罗儿迤逗着耍。"当然，"磨合罗"只是"则剧"的一种，凡戏耍之具皆可称为"则剧"。

五、“则剧孩儿”解

又有所谓“则剧孩儿”，意即儿童戏耍。

范成大《正月十四日雨中与正夫朋元小集夜归》：

灯市凄清灯火稀，雨巾风帽笑归迟，月明想在云堆处，客醉都忘马滑时。老去樽前花隔雾，春来句里鬓成丝，浮生不了悲欢事，作剧儿童总未知。①

叶绍翁《四朝闻见录》：

慈明太后，越人也。善通经史，能小王书。母张夫人以乐部被宪圣幸，后以病归。李氏死葬西湖小麦岭下，地名放马场，宪圣常因乐部不协，顾左右曰：“我记得张家，今安在?”左右对曰：“已死矣，有女颇聪慧。”宪圣念张氏故，召后入时年十一二，尝寘宪圣侧官中，谓之则剧孩儿。及既长，宁皇侍燕长乐，目后有异，而重于自请。宪圣知其意，遂燕宁皇而赐之曰：做好看待，他日有福。由此遂正六宫之位。②

《慧普觉禅师普说》卷一五：

师云：“傅庵主入堂挂塔，就今日设供，仍请云门为众普说。”且道：“说个甚么即得，若是全锋敌胜，同死同生，正按旁提。横来竖去，蟠根错节，结角罗纹，于诸人分上，正是小孩儿则剧。”③

《明州太白名山天童景德禅寺语录》：

---

① 宋・范成大《石湖诗集》卷 9。

② 宋・叶绍翁《四朝闻见录丙集》“慈明”条，第 110 页。

③ 《大正藏》第 47 册，第 876 页。

淳熙十一年正月，在平江元知府庵受请。……上堂，举玄沙问镜清："不见一法，是大过患。汝道不见是什么法。"清指露柱云："莫是不见遮个法么。"沙云："浙中清水白米从汝吃佛法未梦见在。"师云："二尊宿蓦札相逢，大似小儿则剧相似。"①

《后村先生大全集》卷四〇《赠谢子杰》：

唤做呆子憨子，管他火星孛星，造物小儿则剧，先生大醉未醒。

《朱子语类》卷一〇四：

或说象山说克己复礼，不但只是欲克去那利欲忿懥之私，只是有一念要做圣贤便不可，曰此等议论恰如小儿则剧，一般只管要高去圣门，何常有这般说话。

以上各例，虽然称谓不一，或称"则剧孩儿"，或称"作剧儿童"，或称"小儿则剧"，但其"儿童戏耍"的含义则完全一致。

六、作为戏术的"则剧术"

此外，还有所谓"则剧术"，亦称"作剧术"，即戏幻杂技之术，更能体现则剧的戏弄性质。《东京梦华录》卷六"元宵"条：

棩柮儿杂剧，温大头、小曹嵇琴，党千箫管，孙四烧炼药方，王十二作剧术。②

所谓"作剧术"即则剧术，如《都城纪胜》："杂手艺皆有巧

① 《大正藏》第47册，第972页。

② "棩柮儿杂剧"很有意思，但"棩柮儿"一名向来不得其解，我们在《行院声嗽》（（墨娥小录）卷14）"花木"条中发现了其出处，所谓"棩柮"即行院人对"蕊"的别称。根据上下文，"棩柮儿"应为人名，即别号为"花蕊"的人。据此推测，"棩柮儿"很可能做过北宋舞队中的"花心"，或者其扮演的杂剧形态与舞队的表演具有某种联系。

名……小则剧术。”此“则剧术”的具体内容书未明文，但金盈之《新编醉翁谈录》卷五有“雕木为则剧术”条，其文云：

韩志和，本倭国人也。善雕木作鸾、鹤、鸦、鹊之状，饮啄动静，与真无异。以关戾置于腹中，矜之则凌云奋飞，可高百尺，至二百步外，方始却下。兼刻木作猫儿，以捕鼠雀。

宋人洪迈《夷坚志支丁》：

窦致远者蔡州伏羌县人……有恶子窥见其捓绳之幻，告于官，缚入郡治。郡守使释缚，以好语问之。对曰：“致远穷书生也，何能为？所学者则剧术耳。”守命面呈一技，乃解腰间勒帛置地上，一喝即卓立，奋登其颠，歌舞而下。又解皂绦布地，叱之，砑然成乌蟒。庭下人怖畏奔走，窦曰：“无伤也。”蟒盘旋之际，已生鳞甲鬐鬣，霹雳暴起，化为飞龙，遽乘之而去，自是无复可制。[①]

元人俞琰《席上腐谈》卷上：

予幼时有道人见教则剧：烧片纸纳空瓶，急覆于银盆水中。水皆涌入瓶而银盆铿然有声，盖火气使之然也。又依法放于壮夫腹上，挈之不坠。[②]

结论：根据以上研究，“则剧”一名包括以下义项：戏要、戏具、戏术等等。这些义项皆源导于“则剧”最初的含义：作剧，即作戏要。由于往往以“则剧”指称儿童作戏要，遂有“则剧孩儿”、“作剧儿童”、“小儿则剧”之类的称呼。

① 宋·洪迈《夷坚志支丁》卷9，第1040页。

② 文中“则剧”四库全书本作“为剧”，不词，据《说郛》卷25引《席上腐谈》改。

第三节 “合生”与唐宋伎艺

唐代有所谓“合生”，延及宋代，不少学者径指其为“杂剧”，但对“合生”何以得名及其渊源流变则歧见甚多，说法不一。由于“合生”与杂剧关系密切，其发生发展的历史脉络，性质、内涵的准确定位，将给我们探索唐代的杂剧提供了一条新的路径，需要重新研究。

一、关于“合生”的文献

以下是有关“合生”的文献资料：

《新唐书·武平一传》：

> 后宴两仪殿，帝命后兄光禄少卿婴监酒。婴滑稽敏给，诏学士嘲之，婴能抗数人。酒酣，胡人袜子、何懿等唱“合生”，歌言浅秽，因倨肆，欲夺司农少卿宋廷瑜赐鱼。平一上书谏曰：“乐，天之和，礼，地之序；礼配地，乐应天。故音动于心，声形于物，因心哀乐，感物应变。乐正则风化正，乐邪则政教邪，先王所以达废兴也。伏见胡乐施于声律，本备四夷之数，比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺，始自王公，稍及闾巷。妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰‘合生’。”

《全唐文》卷二六八载上文题“谏大飨用倡优媟狎书”，四库全书本《历代名臣奏议》卷一二七亦引上条，但其中的“胡人袜子”、“妖伎胡人”中的“胡人”皆作“伶人”①，但上海古籍出版社影印的永乐大典本则与《新唐书》相同，可见四库馆臣的改篡。

《景龙文馆记》“合笙”条：

> 殿内奏合笙歌，其言浅秽，武平一谏曰：妖巫娼妓、街童

① 明·杨士奇等编《历代名臣奏议》卷127，第1675页。

市女，谈妃主之情貌，列王公之名质，咏歌蹈舞，号曰“合笙”，不可施于宫禁。[1]

宋高承《事物纪原》卷九“合生”条：

《唐书·武平一传》曰，中宗宴两仪殿，胡人袜子、何懿倡合生歌，言浅秽，平一上书：“比来妖伎胡人，街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌舞蹈，号曰‘合生’。始自王公，稍及闾巷。”即是“合生”之原，起自唐中宗时也。今人亦谓之“唱题目”。

《洛阳搢绅旧闻记》卷一“少师佯狂”条：

有谈歌妇人杨苎罗，善合生杂嘲，辨慧有才思，当时罕与比者。少师以侄女呼之，每令讴唱，言词捷给，声韵清楚，真秦青、韩娥之俦也。少师以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨，能俗讲，有文章，敏于应对，若纪祝之辞，随其名位高下，对之立就千言，皆如宿构。少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣讲院与云辨对坐。歌者在侧，忽有大蜘蛛于檐前，垂丝而下，正对少师与僧前。云辨笑谓歌者曰：“试嘲此蜘蛛，如嘲得着，奉绢两匹。”歌者更不待思虑，应声嘲之，意全不离蜘蛛，而嘲戏之辞正讽云辨。少师闻知绝倒，久之，大叫曰：“和尚取绢五匹来。”云辨且笑，遂以绢五匹奉之。歌者嘲蜘蛛云：“吃得肚罂撑，寻丝绕寺行。空中设罗网，只待杀众生。”盖讥云辨体肥而壮大故也。

《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条：

自早拽呈百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子杂

---

[1] 宋·曾慥《类说》卷6引。

剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、砑鼓、牌棒、道术之类，色色有之，至暮呈拽不尽。

《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条：吴八儿：合生。
《夷坚志支乙》卷六“合生诗词”条：

江浙间路歧伶女，有慧黠、知文墨，能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之“合生”。其滑稽含玩讽者，谓之“乔合生”，盖京都遗风也。张安国守临川，王宣子解庐陵郡印归，次抚。安国置酒郡斋，招郡士陈汉卿参会。适散乐一妓言学作诗，汉卿语之曰：“太守呼为五马，今日两州使君对席，遂成十马，汝体此意做八句。”妓凝立良久，即高吟曰：“同是天边侍从臣，江头相遇转情亲。莹如临汝无瑕玉，暖作庐陵有脚春。五马今朝成十马，两人前日压千人。便看飞诏催归去，共坐中书秉化钧。”安国为之叹赏竟日，赏以万钱。

罗烨《醉翁谈录》甲集卷一“小说引子”条：

由是说者纵横四海，驰骋百家。以上古隐奥之文章，为今日分明之议论。或名演史，或谓合生，或称舌耕，或作挑闪，皆有所据，不敢妄言。言其上世之贤者可为师，排其近世之愚者可为戒。言非无根，听之有益。

明人高启《大全集》卷一七“齐宫”条：

贴地黄金衬袜罗，苑中市罢合笙歌，有人解诵西京赋，添得楼台火后多。

二、“合生”研究的学术史

1. 杂剧说。
首先将“合生”称为“杂剧”的是王棠的《知新录》一书，该

书云：

> 合生，即院本、杂剧也。

王棠的生平无考，只知其为安徽歙县人。《知新录》成书于康熙五十六年（1717），全书共三十二卷，因仿顾炎武《日知录》而作，故名之。可惜笔者未睹该书，以上引文出自清人焦循《剧说》①。

清人姚燮《今乐考证·杂剧院本传奇之称》引《新唐书·武平一传》"合生"之材料后亦云："按此，则知唐玄宗梨园之戏，又本于此。"②

顾颉刚《合生》一文引《全唐文》卷二六八《谏大飨用倡优媟狎书》后云：

> 在这一段里，可见当时戏剧的情形：1. 唐代的戏是由胡乐变出来的。2. 唐代的戏是经贵族的提倡，而普及于平民的。3. "言妃主情貌"，是有旦角戏；"列王公名质"，是有生角戏。可猜知这种戏的范围颇广。4. 言"咏歌蹈舞"，则有唱有做，形式亦不简单。③

任半塘十分赞同王棠之说，认为一语中的：

> 合生之为伎，乃由两人合演，一生一旦，一扮王公，一扮妃主，有悲欢离合之情节，以歌舞科白为表现，实为歌舞剧也……合生于唐为杂剧，于宋方为题目院本。④

2. 歌舞说。

黄遵宪《人境庐诗草》卷三：

---

① 清·焦循《剧说》卷1，《中国古典戏曲论著集成》第8册，第99页。

② 清·姚燮《今乐考证·杂剧院本传奇之称》，《中国古典戏曲论著集成》第10册，第7页。

③ 顾颉刚《合生》，《小说月报》第14卷第4号。

④ 任半塘《唐戏弄》，第271页。

西京旧俗，七月十五至晦日，每夜亘索街上，悬灯数百。儿女艳妆靓服为队，舞蹈达旦，名曰都踊。所唱皆男女猥亵之词，有歌以为之节者，谓之音头。译而录之，其风俗犹之唐人《合生歌》，其音节则汉人董逃行也。

戴望舒认为：

唐代的“合生”，以歌咏为主，兼以蹈舞，与宋代的“合生”虽则同其名称，但实际上却是两种不同的伎艺。……唐代的“合生”到了宋代尚未成绝响，只是名称已有了变更，不称“合生”而称“唱题目”了。①

胡忌、周贻白也持此观点②。

3. 应命咏诗说。

戴望舒认为唐宋的“合生”是两种不同的伎艺，唐代的合生已如上言，宋代的合生则是“说话”中的一种，这种“说话”以应命即席咏诗为特征：

“合生”是宋代“说话”之一家，众伎之一种。技艺人男女都有，皆辨慧有才思，言词捷给者为之。在作场的时候，先由一个人指物为题（出题者大概是观众），艺人应命即席咏诗，或者是五言，或者是七言。诗意往往是双关的，或致颂祝，或含讥讽，其含玩讽者，则叫做“乔合生”。咏诗之时，未必有音乐伴奏，然而在瓦舍作场的时候，则颇有合乐的可能。③

戴不凡认为：

这是一种多由主人出题目命艺人即席吟诗作词的一种玩艺；

① 戴望舒《关于“合生”》，《小说戏曲论集》，第95页。
② 胡忌《宋金杂剧考》：“它应是一种歌舞形式的伎艺。”第206页。
③ 戴望舒《关于“合生”》，《小说戏曲论集》，第97页。

往往可以显示艺人的才智敏捷。合生，特别是“滑稽含玩讽”的“乔合生”，大约是可以即席歌唱的，所以后来南戏曲牌有【乔合生】的名目。[1]

胡士莹不赞同宋代的合生是“说话”中的一种的说法，但认为是以歌唱诗词为主的口头伎艺：

我认为合生是一种以歌唱诗词为主的口头伎艺，内容很少故事性，实与以故事为主的“说话”殊途。[2]

4. 说唱说。

主张此观点的是李啸仓，他也是最早提出将唐宋的“合生”区分开来的学者，他在作于1941年的《合生考》一文中认为，宋代合生类似双口相声，但中间夹以歌唱：

宋人合生的搬演，虽然“起令随令，各占一事”，但由于与戏剧不同，其演法也当略异。意者一如现在杂耍场中的双口相声，一主一副，副者起令，主者随令。除去经常爨演的旧段以外，或者以一时的机警，抓取眼前时事或人物，以滑稽语出之，以博观众之笑乐叹赏。不仅谈说，中间有时仍要夹以歌唱。[3]

说唱的合生两人表演，用叙事体谈唱一事一物，“各占一事”也即各执一词，二人虽有副净副末的意味，但与戏剧的搬演全不相同。故而一个是戏剧，一个仍是近于说话的形式。[4]

严敦易也赞同说唱说，但与李啸仓的观点略有不同：

合生似乎和银字儿相同，是一种别称及俗称，我们或者可

① 戴不凡《小说见闻录》，第286页。
② 胡士莹《话本小说概论》，第125页。
③ 李啸仓《宋元伎艺杂考·合生考》，第62页。
④ 同上，第68页。

以假定地说，合生就是一种说唱夹杂的形式的通用名辞及含义。是不是说话渗合了唱词，因而用了这个“合”字作为表示呢？抑或合生本是一个曲牌名（诸宫调与南戏戏文都用过他），这个牌调曾经流行过，被带唱的说话普遍应用过，如同蝶恋花、醋葫芦、货郎儿等例，便用这个来概括他呢？[1]

5. 咏唱表演“题目”说。

任半塘主张唐宋的“合生”是两种不同的伎艺，并认为宋代的“合生”包括咏题目、唱题目、演题目三种形式：

唐合生之内容，已不离时人时事，而宋合生之内容，则不离所谓“题目”，相去甚远。宋合生或咏题目，如洪迈《夷坚志支乙》六“合生诗词”条所云：“席上指物题咏，应命辄成。”或唱题目，如上引高氏所云。至由唱题目发展至题目院本，是于咏题目、唱题目外，又有第三事之演题目也。[2]

6. 多种伎艺综合说。

孙楷第持此观点，认为合生含有歌舞、题咏、滑稽、铺陈，介于杂剧、说书与商谜之间：

大概合生以二人演奏。有时舞蹈歌唱，铺陈事实人物；有时指物题咏，滑稽含讽。舞蹈歌唱，则近杂剧；铺陈事实人物，则近说话；指物题咏，滑稽含讽，则与商谜之因题咏而射物者，其以风雅为游戏亦同。所以，我假设合生是介乎杂剧、说书与商谜之间的东西。[3]

程毅中认为合生与笑话、商谜类似，并强调指出孙楷第关于合

---

① 严敦易《水浒传的演变》，第65—66页。

② 任半塘《唐戏弄》，第275页。

③ 孙楷第《宋朝说话人的家数问题》，原载《学文杂志》创刊号，收入《俗讲、说话与白话小说》一书，第25页。

生与商谜同为一类的观点，“很值得参考”[①]：

> 宋代合生的内容并非都是滑稽调笑的，以现存的《问答录》而言，其中一部分以嘲戏讥讽为能事的笑话，似应视之为乔合生的话本。从而可以解释，合生与小说、讲史连类而及，还是有原因的。[②]

沈曾植《海日楼札丛》卷七“合生”条：

> 《梦华录》杂伎艺有合生，《元典章》有高合生之目。《新唐书·武平一传》（按：上文已引，此略）是则《合生》本出西胡，附合生人本事，与踏摇、参军演弄故事不同。《通考》唐宋百戏，均不列《合生》，盖不属于教坊也。[③]

王振良《合生考论》：

> 宋代之合生是一种综合性说唱伎艺，它既是多源的（唐合生、杂嘲以及题目），同时也是多流的（题目院本和民间曲调）。这所有的一切在宋代都统一汇集到了“合生”这一名目之下，但即便是当时，它也存在着“合生诗词”和“合生小说”等多种形态。因此，关于合生，任何偏执一方而不及其他的结论都难以自圆其说。[④]

三、“合生”的本义及其渊源

“合生”又作“合笙”，《新唐书·武平一传》的“合生”，《景龙文馆集》作“合笙”；《东京梦华录》在两次引用中，一作“合生”，一作“合笙”，可见两词相通。唐代敦煌写卷斯610《杂集时要用字·

---

① 程毅中《宋元小说研究》，第254页。
② 同上，第252页。
③ 沈曾植《海日楼札丛》卷7“合生”条，第292页。
④ 王振良《合生考论》。

音乐部第三》有“琵琶、筝笛、箜篌、筚篥、欱笙”。又，唐代敦煌写卷斯6208也有“欱笙”。“欱”不见字书，此字为会意字，“合”即诸多长短不一的笙管相合，“欠”即“吹”之意。唐敦煌写卷伯260《俗务要林名·聚会部》有“欱”字，注云：“唇呼也，呼甲反。”元人杨维桢《鼙婆引》：“四索真珠泻铜碗，三十六竿合笙管。”[1] 据此，“欱笙”与琵琶、筝笛等并称，当亦指乐器而言，与“三十六竿合笙管”之“合笙”同义，与“合生”的异体字“合笙”字同义不同。

关于“合生”二字的得名，向来号称难解，顾颉刚曾推测云：“‘合生’未知何义，不知是否即合演也。”[2] 严敦易认为：“合生这个名字很特别，不易解说，这当系一种专门的行业中的术语，正和小说谓之银字儿一样。”[3] 任半塘则认为：“合生”二字，至今尚无的解，或可认为由两人对面歌舞，科白情节相生之意[4]。

我认为，唐代的“合生”就是“合声”，也就是将“题目”之词配合声乐之意。考“合生”这一伎艺，出自“妖妓胡人”，其音乐也本源于“胡乐施于声律”者，则“合生”一词或为外来语。无独有偶，佛经中正有将声与声的和合译作“合生”的事例，如胜者慧月造《胜宗十句义论》中称“三和合生，现量云何谓于声及声和合”云云即是[5]。《胜宗十句义论》一书由初唐玄奘翻译，他以“合生”一词指谓声音的配合，当即唐中宗时文馆直学士武平一所云“胡人袜子、何懿等唱‘合生’”的语源。

需要指出，唐代的“合生”作为一种伎艺，源自唐代的“题目”。将此“题目”配之以声乐，即北宋高承《事物纪原》所谓“唱题目”，也即唐代的“合生”。一些研究者往往割断唐宋合生之间的渊源关系，认为唐代合生与宋代合生是两种完全不同的伎艺，这可能是出于对“题目”的误解。事实上，唐代的合生同样源自唐代的“题目”。“题目”本无唱，因合之以声乐故云“合生”，也即“唱题

---

① 清·顾嗣立编《元诗选初集》引，第2028页。

② 顾颉刚《合生》。

③ 严敦易《水浒传的演变》，第63页。

④ 任半塘《唐戏弄》，第270页。

⑤ （印度）胜者慧月造著、玄奘译《胜宗十句义论》，《大正藏》第54册，第1265页。

目”。换言之，“合生”是采用了佛经译名的叫法，而“唱题目”则是中国式的俗称。前者反映了该伎艺音乐的外来背景，后者则说明该伎艺的本土渊源。在某种意义上，“合生”一词也可理解为中外伎艺的融合与衍生。无论如何，“合生”与“唱题目”只是同一事物的不同名称而已。

为了说明“合生”与“题目”的关系，需要先了解唐代的“题目”。“题目”并非今日的文章名称或标题，而是“品题”、“标目”之意。这种品题的对象指的是某一特定的人物，因此，“题目”实际上就是“品题”人物。

题目人物始自汉末的清议。桓灵之际，主荒政谬，大权尽委宦官，遭到以郭林宗、贾伟节为首的太学生们的非议。最初只是一种愤激的议论，继而“品核公卿，裁量执政”[①]，清议由是兴矣。这个时期的清议既包括品评人物，也包括品评政治。到三国魏文帝时，制订了九品中正的选举制度，衡量人物的重要依据，就是看此人的“清议”如何。清议一般由中正主持，负责考察“乡党评论，人才臧否”[②]，以定人品高低、题目人物由此盛行。《晋书·山涛传》：

> 故帝手诏戒涛曰：“夫用人惟才，不遗疏远卑贱，天下便化矣。”而涛行之自若，一年之后，众情乃寝。涛所奏甄拔人物各为题目，时称“山公启事”。

又《晋书·王衍传》：

> 时人许以人伦之鉴，尤重澄及王敦、庾敳，尝为天下人士目曰阿平第一、子嵩第二、处仲第三。澄尝谓衍曰：“兄形似道而神峰大隽。”衍曰：“诚不如卿，落落穆穆然也。”澄由是显名，有经澄所题目者，衍不复有言。

魏晋之际，品题开始讲究辞藻，《三国志·吴书·步骘传》：

---

① 《后汉书·党锢传》。

② 清·王鸣盛《十七史商榷》卷47“九品中正”条。

“（李肃）字伟恭，南阳人。少以才闻，善论议，臧否得中，甄奇录异，荐述后进，题目品藻，曲有条贯。”《后汉书·许劭传》云：“曹操微时，常卑辞厚礼，求为己目。”这里的所谓“目”，即题目，唐人李贤注云：“命品藻为题目。”此即唐宋之际题目人时往往简称为“目”之肇始。

至南北朝时，题目人物演逐渐变成一种以嘲弄式韵语进行谐谑的方式，并迅即地得到传播。《宋书·谢灵运传》：

> 临川王义庆招集文士长瑜，自国侍郎至平西记室参军，尝于江陵寄书与宗人。何勖以韵语序义庆州府僚佐云：“陆展染须发，欲以媚侧室。青青不解久，星星行复出。”如此者五六句，而轻薄少年遂演而广之，凡厥人士并为题目，皆加剧言苦句，其文流行。义庆大怒。

到了唐代，题目人物成为一种专门的伎艺，有人专擅此术，初唐有魏光乘、张元一，中唐时有曹著等。

魏光乘，贞观中为左卫率府长史，喜好题目人。《酉阳杂俎续集》卷四引《朝野佥载》云：“魏光乘好题目人。姚元之长大行急，谓之‘趁蛇鹳鹊’。侍御史王旭短而黑丑，谓之‘烟熏水蛇’。杨仲嗣躁率，谓之‘热鏊上猢狲’。”文中的“谓”，即“题目”之义。

张元一，武则天朝为拾遗郎中，亦好题目人。宋马永易《实宾录》卷八“逆流虾蟆”条：“唐郎中张元一性滑稽，有口才，喜题目人而已。腹粗脚短，项缩眼跌，吉相国目为逆流虾蟆。”至于张元一本人是如何题目人的，《朝野佥载》卷四记载甚详：“周革命，举人贝州赵廓眇小，起家监察御史，时人谓之‘台秽’，李昭德詈之为‘中霜谷束’，元一目为‘枭坐鹰架’。时同州鲁孔丘为拾遗，有武夫气，时人谓之‘外军主帅’，元一目为‘鹜入凤池’。……纳言娄师德长大而黑，一足蹇，元一目为‘行辙方相’，亦号为‘卫灵公’，言防灵柩方相也。天官侍郎吉顼长大，好昂头行，视高而望远，目为‘望柳骆驼’。殿中侍御史元本竦体伛身，黑而且瘦，目为‘岭南考典’。驾部郎中朱前疑粗黑肥短，身体垢腻，目为‘光禄掌膳’。东方虬身长衫短，骨面粗眉，目为‘外军校尉’。唐波若矮短，目为

'郁屈蜀马'。目李昭德'卒岁猢狲'。修文学士马吉甫眇一目，目为'端箭师'。郎中长孺子视望阳，目为'呷醋汉'。汜水令苏征举止轻薄，目为'失孔老鼠'。"所谓"目"，即"题目"。

曹著，贞元进士，以善于题目人物而着称。《唐国史补》卷下："初，诙谐自贺知章，轻薄自祖咏，颖语自贺兰广、郑涉。近代咏字有萧昕，寓言有李纾，隐语有张着，机警有李舟、张彧，歇后有姚岘、叔孙羽，讹语影带有李直方、独孤申叔，题目人有曹著。"曹著除了善于题目人外，作谜也十分内行[①]。又据上文可知，"题目人"与"诙谐"、"轻薄"、"颖语"、"咏字"、"寓言"、"隐语"、"机警"、"歇后"、"讹语影带"等皆为当时流行的伎艺。顺便指出，"题目人"并不是指"作题目的人"，而是指对人进行"题目"，即"题目人物"。

观以上"题目"之内容，则知唐代以外貌品行来概括题目的方式，继承的仍然是南北朝的传统。《宋书·王玄谟传》："（宋）孝武狎侮群臣，随其状貌各有比类。多须者谓之'羊颜师伯'，缺齿号之曰'龇刘秀之'，俭吝呼为'老悭黄门'。侍郎宗灵秀体肥，拜起不便，每至集会，多所赐与，欲其瞻谢倾踣，以为欢笑。"

需要指出，在上述唐代的"题目"资料中，所见到的基本上都是短语式的绰号，虽然这种绰号对品貌的概括十分艺术、文雅，如"鹙入凤池"、"望柳骆驼"之类，但还未见刘宋时期的何勖采用过的题目韵语，而这种韵语在宋代却以"合生诗词"的形式被继承。何以唐代会中断传统？我认为出现这一现象的原因有以下两个。

其一，唐代的题目嘲诗曾经存在过，只是未被载诸文献；或虽载诸文献，但却未被保存下来；或虽被保存，却未被以"题目"之名[②]。如唐人郑棨《开天传信记》载黄幡绰题目安西牙将刘文树：

> 安西牙将刘文树，口辩，善奏对，上每嘉之。文树髭生颔下，貌类猿猴。上令黄幡绰嘲之，文树切恶猿猴之号，乃密赂

① 唐·段成式《庐陵官下记》"我谜吞得你谜"条。

② 虽有"题目"之实，却未冠以"题目"名称的现象宋代也有。《诗话总龟后集》卷31引吕本中《童蒙训》佚文云："晋宋间人造语题品，绝妙古今。近世苏黄帖题跋之类，率用此法，尤为要妙。"可见，在苏黄帖中，保留了以题目方式造作的内容。

> 黄幡绰，祈不言之。幡绰许而进嘲曰："可怜好个刘文树，髭须共颏颐别住。文树面孔不似猢狲，猢狲面孔强似文树。"上知其遗赂，大笑之。

黄幡绰的所谓"嘲"，即以题目的方式进行戏谑。而且，黄幡绰的题目采取了嘲诗的形式，这种形式与《洛阳搢绅旧闻记》中宋代谈歌妇人杨苎罗以蜘蛛题目云辨的"合生"方式如出一辙。可见，唐代的题目也包括嘲诗的形式，宋代的合生诗词当渊源有自。

其二，唐代的题目嘲诗可以有多种称谓，即题目嘲诗曾以其他名目存在过。考唐代文献中有所谓"连脚嘲"，就是以诗赋的形式连头到脚对人的体貌特征和品行进行嘲弄。将其与宋代的合生诗词相比较，可见二者一脉相承，因此，这种"连脚嘲"即唐代的题目嘲诗。我们来看唐人道宣《集古今佛道论衡》卷四中的两个例子：

> 显庆五年（660）八月十八日，敕召僧静泰，道士李荣在洛宫中。……静泰奏言："此对旒冕宜应雅论，幸许剧谈，敢欲间作，亦请嘲李荣头。"圣旨便曰："可令连脚嘲。"泰曰："李荣道士，额前垂发，已比羊头；口上生须，还同鹿尾；才堪按酒，未足论文；更事相嘲，一何孟浪。"泰又奏言："向承圣旨令连脚嘲，便曰：'李荣腰长，即貌而述；屡申驼项，亟蹙蛇腰；举手乍奋驴蹄，动脚时摇鹤膝。'"①

根据以上研究，我们有如下结论。

第一，唐代题目人物的品貌行止是颇为流行的戏谑形式，这种形式与"言妃主情貌，或列王公名质"的"合生"性质完全相同。当然，由于此类戏谑不登大雅之堂，"题目"与"合生"所保存下来的资料只是沧海一粟。在唐代，"题目"的诗词形态曾以不标"题目"的方式，或以"连脚嘲"之类的名义存在过。唐代的题目诗词

① 唐·道宣《集古今佛道论衡》卷4"今上在东都有洛邑僧静泰敕对道士李荣叙道事第五"条，《大正藏》第52册，第391页。

上承刘宋时期的何勖的题目韵语传统，下开宋代合生诗词的先声。

第二，从时间的坐标看，作为滑稽诨科性质的“题目”起自魏晋，流行于南北朝，盛行于唐朝，而“合生”直到唐中宗时期才开始出现。可见，“合生”是在“题目”的基础上发展起来的。

第三，从“题目”到“合生”的演进机缘，当起于“胡人袜子、何懿”等人，他们对“题目”披之于“胡乐”、“异曲”，施之于“咏歌蹈舞”，使之成为“合生”这一新的伎乐形式。正因为如此，北宋的高承在《事物纪原》中才将“合生”称之为“唱题目”，北宋去唐未远，他将“合生”与“题目”联系的看法值得重视。顺便指出，《西厢记诸宫调》卷五中的保留的【乔合笙】曲，以及宋代戏文《乐昌分镜》中的【合生】曲，有可能就是存留的唐代合生的“胡乐”。或者说，正是这种专门用于合生的“胡乐”与其他胡乐不同，才以其伎艺的名称冠名。

四、“合生”的演变及其体制

对于后世合生的基本性质，我认为需要参考伶人的意见。因为“合生”既然为伶人用语，所以，伶人自己的解释才是最具权威性的。那么，伶人是怎么解释“合生”的呢？《行院声嗽·文史》云：“合生：捻词。”[①]《行院声嗽》作者不详，其文载于无名氏《墨娥小录》卷一四，但该书于明隆庆五年（1571）由吴继聚好堂刊印，出自苏州刻工之手[②]。此书虽收入于明刻本之中，但其中大量的话语见于宋元笔记和戏曲之中，如“唱曲”为“咽作”，见宋人陈元靓《事林广记庚集》卷八：“唱曲：善讴、谚作。”所谓“谚作”即“咽作”，音同异写。又见关汉卿散曲【南吕一枝花·不伏老】：“会咽作”。又如“婆婆”为“卜儿”、“秀才”为“酸丁”、“官人”为“孤老”、“贼”为“邦老”等等，皆习见于元杂剧。事实上，“合生”一词明代以降已经很少见诸记载，有之，亦多为回顾、考证之文，说明该词已经逐渐退出通行语言的舞台。因此，《行院声嗽》所记载的应该是宋元时期的行院话语。

---

① 明·无名氏《墨娥小录》卷14。

② 李致忠《明代刻书述略》，《历代刻书考述》，第255页。

问题是，“捻词”又是什么意思呢？唐敦煌写卷斯617《俗务要名林》：“捻，奴牒反，同‘捏’。”可见，“捻词”即捏词，也即编造“词”之义。汤式《笔花集》“卓文君花月瑞仙亭”散曲：“传奇无准绳，关目是捻成。”“捻成”，《雍熙乐府》引该曲正作“捏成”。《明珠缘》第一回有“黄达隐起前情，捻词禀道”云云。《明珠缘》作于明末清初，作者一般认为是李清（1602—1683），江苏兴化人。根据文意，“捻词”一词的意思有编造词语之义。如此，“合生”一语类同于唐宋的“作语”。

宋元伶人将“合生”称作“捻词”是一个值得注意的现象。它表明此时的合生更为注重作词也即造作题目的技法，宋代合生正是在这一层面上进一步发展了唐代的合生。这种继承和拓展主要表现在以下方面：其一，宋代的合生，不仅题目人物，也“指物题咏”（见《夷坚志》）；不仅对人，也对事物进行品题。其二，不仅有“滑稽含玩讽”式的乔合生，也有非谐谑性质的普通合生。需要指出的是，合生本来就是诨科性质的，无所谓“乔合生”，只是到了宋代，一些士大夫借用合生的方式进行游戏，才使合生具有非玩讽的性质，才以“乔合生”一语来指称原来意义的合生。换言之，合生就是乔合生，宋代的非“乔”性质的合生反倒是后起的。其三，宋代合生在体制上，吸收了酒令令格的体制，使之更为复杂与完备：作为宋代合生“捻词”之“词”，已不同于一般的语词、言词，甚至不同于普通的诗词，而是指具有一定令格的韵语；宋代的合生不仅由一人，也可由多人合作完成；题目对象的数量，由一人一事，变成数人数事。

关于合生体制与酒令关系的问题，尚未有人提出，且脉络隐晦不彰，需作详细的清理。虽然有人认为合生的“具体体制等目前尚无破解”[①]，但有关合生的体制情形，文献中已有记载，见《都城纪胜·瓦舍众伎》：“合生与起令、随令相似，各占一事。”又《梦粱录》卷二〇“小说讲经史”条：“合生与起令、随令相似，各占一事也。”

这是关于“合生”的关键解释。对于宋代的“合生”体制，我

① 齐森华等主编《曲学大辞典》，第819页。

认为以上两书解释得十分清楚：与起令、随令相似，各占一事也。可惜的是，人们往往忽视宋人对合生的这句关键性的诠释，我们不妨在此进一解。"起令、随令"起自唐代的酒令，宋代依然盛行。这种酒令的体制由以下要素构成。

第一，规定令题及要求。即先商定酒令所咏之对象，同时，对令格提出具体要求。第二，由一人先咏，是为"起令"；然后由众人按照其令格进行附和，是为"随令"；由于"随令"所咏之事不同，故为"各占一事"。第三，所咏之令是一种有一定格式的韵语。或三言，或五言，或七言，或杂言，类似诗词，但由各人分咏。这就是"捻词"也即"合生"的含义。第四，这些令格式韵语往往具有谐谑性质。花蕊夫人《宫词》："新翻酒令着词章，侍宴初闻忆却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍抄将。"其中"酒令着词章"一语正说明酒令与"捻词"的关系。且看以下数例。

《唐摭言》卷一三：

> 方干姿态山野，且更兔缺，然性好凌侮人。有龙丘李主簿者，不知何许人，偶于知闻处见干，而与之传杯酌。龙丘目有翳，改令以讥之曰："干改令，诸人象令主：'措大吃酒点盐，军将吃酒点酱，只见门外着篱，未见眼中安障。'"龙丘答曰："措大吃酒点盐，下人吃酒点鲊（干嗜鲊），只见半臂着襕，未见口唇开胯。"一座大笑。

上文中"干改令，诸人象令主"，这是规定令题；"措大吃酒点盐，军将吃酒点酱，只见门外着篱，未见眼中安障"，这是起令，并标示令格；"措大吃酒点盐，下人吃酒点鲊（干嗜鲊），只见半臂着襕，未见口唇开胯"，此即随令。

宋代的酒令中便明确着有"起令"，《东坡问答录》"与佛印起令"条：

> 东坡谓佛印起令曰："要头是曲名，尾是二十八宿，四个字不间。"东坡曰："黄莺儿扑蝴蝶不着，虚张尾翼。"佛印应声答曰："二郎神绕佛阁相视，鬼奎危娄。"

宋吴曾《能改斋漫录》卷一四“举酒行令”条：

陶谷使越，钱王奉之甚渥，因举酒行令曰：“玉白石碧波，亭上迎仙客。”陶应声曰：“口耳王圣朝，天子要钱塘。”

宋沈作喆《寓简》卷一〇：

黄鲁直、刘莘老丞相同在馆中，每遇庖人请食次，鲁直颇治珍味，刘北人性朴厚，多云来日吃蒸饼，乡音颇质。黄不乐其简俭，一日聚饮，行令，以三字离合成字。或云：“戊丁成皿盛。”或云：“玉白珀石碧。”或云：“里予野土墅。”黄云：“禾女委鬼魏。”刘未答，黄遽云：“仆当奉代，以来力敕正整如何?”盖其声大似蒸饼之语也，坐皆笑，刘不乐。

《籍川笑林》“行令”条：

有儒、道、释、吏同酒席，行令，取句语首尾字一同。儒者曰：“上以风化下，下以风刺上。”道士曰：“道可道，非常道。”释曰：“色即是空，空即是色。”吏曰：“牒件状，如前谨牒。”①

俞文豹《唾玉集》“行令”条：

东坡先生尝行一令，以两卦名证一故事。一人云：“孟尝门下三千客，大有同人。”一人云：“光武兵渡滹沱河，未济既济。”一人云：“刘宽婢羹污朝衣，家人小过。”先生云：“牛僧孺父子犯罪，先斩小畜，后斩大畜。”盖为荆公发也。

《拊掌录》：

① 宋·曾慥《类说》卷49。

> 公与人行令，各作诗两句，须犯徒以上罪者。一云："持刀哄寡妇，下海劫人船。"一云："月黑杀人夜，风高放火天。"欧云："酒粘衫袖重，花压帽檐偏。"或问之，答云："当此时，徒以上罪亦做了。"[①]

宋代合生的体制与上述酒令的形式应该基本相似。关于以类似酒令令格形式造作合生的实例，见《杜蕊娘智赏金钱池》第三折：

> （众旦云）姨姨，俺则这等吃酒可不冷静？（正旦云）待我行个酒令，行的便吃酒，行不的罚金线池里凉水。（众旦云）俺们都依着姨姨的令行。（正旦云）酒中不许提着"韩辅臣"三字，但道着的，将大觥来罚饮一大觥。（众旦云）知道。（正旦唱）【醉高歌】或是曲儿中唱几个花名。（众旦云）我不省得。（正旦唱）诗句里包笼着尾声，（众旦云）我不省得。（正旦唱）续麻道字针针顶，（众旦云）我不省的。（正旦唱）正题目当筵合笙。

在上述表演中，是以行酒令为内容的。所谓"不许提着韩辅臣"、"曲儿中唱几个花名"、"诗句里包笼着尾声"，这是规定酒令的令格。但最后正旦却称这是"正题目当筵合笙"，说明将酒令转换为表演的形式即可作为题目合生，表明了二者的相似性。当然，合生与酒令也只是相似，并不完全相等。酒令的对象无所不包，而合生则以题目人物为主，以题目事物为辅。酒令以说为主，合生有说有唱，甚至还有表演。至于宋代合生的形态，我不赞成那种完全将唐宋的合生截然分开的看法，相反，我认为二者一脉相承，其基本的特征依然是以题目人物的方式进行戏谑。观北宋《洛阳搢绅旧闻记》所载谈歌妇人杨苎罗以蜘蛛题目云辨的"合生"方式，便知与唐代"言妃主情貌，或列王公名质"的合生并无不同。

虽然都以"题目"为特征，但从合生到捻词，意味着宋代的合生在形式上的侧重点有所转移。唐代的合生以"咏歌蹈舞"为主，

---

① 宋·邢居实《拊掌录》，《中国历代笑话集成》第1卷，第140—141页。

北宋的“唱题目”依然注重于“唱”，到了南宋，情况似乎发生了变化，《都城纪胜》与《梦粱录》皆将合生列于“说话四家”；《醉翁谈录》则将合生归之于“说者”；《夷坚志》“合生诗词”谓之“曰”等等，说明宋代的合生偏向于“说”，或者是带有动作表演的科白。出现这种变化，应该与合生体制转向酒令令格有关。合生的音乐本出自胡乐，在合生形式较为单一化时还能够兼容，一旦合生诗词与起令、随令相似时，其体制就完全多元化，可随时随地进行改变，相对固定的【合生】或【乔合生】之曲就难以满足需要了①。

五、“合生”与杂剧的关系

从合生的学术研究史中，我们可以看出，关于合生的性质其实是众说纷纭的。我的看法，合生是一种伎艺，施之于表演，便是戏剧；施之于应酬，便是应命咏诗；插入勾栏说话，便是“说话四家”之一。元无名氏【中吕·粉蝶儿】《阅世》：“折末道谜、续麻、合笙，折末道字、说书、打令，诸般乐艺都曾领。”所谓“合笙”即“合生”，可见，在伶人眼中，合生与道谜、续麻、道字、说书、打令一道被视为“诸般乐艺”的。这种“乐艺”，是伶人的基本功，可以单独表演，也可以组合进戏剧之中，还可以用于非表演的场合。

但唐代的合生，是属于杂剧范畴的，因为唐代杂剧的边界远比后世宽泛。唐代教坊中，也有“题目人”的戏谑形式。据《教坊记》载：“内妓歌，则黄幡绰赞扬之，两院人歌，则幡绰辄訾诟之。有肥大年长者即呼为‘屈突干阿姑’；貌稍胡者，即云‘康太宾阿妹’。随类名之，标弄百端。诸家散乐，呼天子为‘崖公’。以欢喜为‘蚬斗’，以每日长在至尊左右为‘长人’。”

黄幡绰为唐玄宗时期的著名伶人，他的訾诟即题目戏谑的一种

① 合生有两种句格，一为七言，一为杂言。其七言者见《西厢记诸宫调》卷五；其杂言者见《乐昌分镜》、《小孙屠》第三出、《东墙记》传奇等。七言者当为早期合生的用以配乐格式，因为与《洛阳搢绅旧闻记》、《夷坚志》“合生诗词”的句式相似；杂言者为变体。但无论七言或杂言，都表明合生有相对固定的句格。例如，《西厢记诸宫调》卷五：【乔合笙】休将闲事苦萦怀，取次摧残天赋才。不意当初完妾命，岂防今日作君灾。仰酬厚德难从礼，谨奉新诗可当媒。寄语高唐休泳赋，今宵端的雨云来。《小孙屠》第三出：【乔合笙】群花破蕊，破蕊红白竞妆，无限春光明媚。香醪韵恁奇，不须推拒。共陪笑语，君还有意，作画栏为花主。

形式，此种“标弄百端”的“题目”，带有一定的滑稽性的模仿动作。科白相间，在唐代即被视为杂剧，也是宋代杂剧打诨的先声。这一点，我们已在前边作过阐述。事实上，这种以题目人之品貌作为谐戏乃当时伶人的一项职业任务。我甚至怀疑，所谓“绰号”的得名，即来自黄幡绰的题目人，因为“题目”也简称“目”、“号”[①]。所谓“绰”即黄幡绰，所谓“号”即题目人。如果此论不错，也可证当时黄幡绰题目人的名气与影响。除了黄幡绰在前述《开天传信记》题目刘文树外，唐代伶人的题目谐谑又见《寓简》：“西域胡人自言其国山川险峻，或谓曰：‘山高海深宛在其貌。’……明皇时又番胡入见，伶人讥其貌不能堪，相与泣诉于上前。伶曰：‘官家勿信，此等泪，桔槔打不出。’”[②] 凡此种种，皆可证明唐代伶人题目人的流行。需要说明的是，单纯的题目并非杂剧，只有当其加入“标弄百端”的表演，或者成为“咏歌蹈舞”的合生时方可视为杂剧。

我们还可提供宋代合生进入杂剧的实例。宋代有一个以擅长合生闻名的艺人双秀才，载于《西湖老人繁胜录》与《武林旧事》[③]，仅从“双秀才”一名即可看出合生与文人诗词的关系。不过，“双秀才”是如何表演其“合生”伎艺的，史无明文，然而，我们在朱有燉《吕洞宾花月神仙会》第二折的“献香添寿院本”中还是发现了“双秀才”的踪迹：

（办净同捷讥、付末、末泥上，相见了，做院本《长寿仙献香添寿》。院本上）

捷云：歌声才住，

末泥云：丝竹暂停；

净云：俺四人佳戏向前。

---

① 唐·张鷟《朝野佥载》卷4：“唐王及善才行庸猥，风神钝浊，为内史时，人号为‘鸠集凤池’。俄迁文昌右相，无他政，但不许令史双驴入台，终日迫逐，无时暂舍，时人号为‘驱驴宰相’。”

② 宋·沈作喆《寓简》卷10。

③ 《西湖老人繁胜录·瓦市》：“合生：双秀才。”《武林旧事》卷6“诸色伎艺人”条：“合生：双秀才。”

付末云：道甚清才仙乐？
捷云：今日双秀才的生日，您一人要一句添寿的诗。
捷先云：桧柏青松长四时，
付末云：仙鹤仙鹿献灵芝；
末泥云：瑶池金母蟠桃宴，
付净云：都活一千八百岁。

自从我们在宋代的《西湖老人繁胜录》与《武林旧事》与“双秀才”相识后，不意一百余年后在此再次与之遭遇。期间，似乎再也无人提及。显然，不可能是朱有燉忽然忆起了这位隔了数代的先人，在剧中发思古之幽情。合理的解释是，一百多年来，“双秀才”及其合生伎艺一直潜伏在伶人记忆中，被代代相传。所以，我们常常感到，明人的作品，包括朱有燉、刘兑的杂剧，以及明人的传奇，甚至比元杂剧还更为顽强地在接续着宋代杂剧以及民间伎艺的传统，这是一种值得注意的民间伎艺的传承现象。“双秀才”是和他的“合生”伎艺紧密联系在一起的，“献香添寿院本”之所以是为“双秀才”而不是别的什么人做寿，是因为这一院本中保留了他的“合生”伎艺。换言之，既然被祝寿的是“双秀才”，就应该采取“双秀才”的形式为其祝寿。我认为，剧中净、捷讥、付末、末泥为双秀才的生日一人一句所做添寿诗，便是所谓“合生”，宋元伶人的“捻词”。其中的“捷云：今日双秀才的生日，您一人要一句添寿的诗”，即规定令题及要求；“捷先云：桧柏青松长四时”，即所谓“起令”；其后付、末泥、付净所附和的诗，即所谓“随令”。

关于金元的合生，《南村辍耕录·院本名目》“题目院本”中列有以下剧目：

柳絮风　红索冷　墙外道　共粉泪　杨柳枝　蔡消闲　方偷眼　呆太守　画堂前　梦周公　梅花底　三笑图　窄布衫　呆秀才　隔年期　贺方回　王安石　断三行　竞寻芳　双打利花院

“题目院本”即“合生院本”。明人张宁《唐人勾栏图》：“合生院本

真足数，触剑吞刀并吐火。千齐百巧忽不前，满地桃花细腰舞。”[1]此可见合生与院本的关系。

至于合生与元代杂剧，我们在上一节中，已列举了《杜蕊娘智赏金钱池》第三折中“正题目当筵合笙”的例子，现再举一例。见《老庄周一枕蝴蝶梦》第一折：

> （引四旦上）（见科）（生云）你这四位大姐，都是院里的？会甚么吹弹？（四旦云）所事都会。先生要甚杂剧，俺就扮来。（生云）好大话也。我说出来，你说不会，怎了？（四旦云）人会的，俺便会。人知道，俺便知道。（生云）既如此，您将乐器各作四句诗，都要有出处的言语。（一旦云）苍梧云气赤城霞，锦乐钧天帝子家。醉里忽逢王子晋，玉箫吹上碧桃花。（生云）妇人只知枕席之事，也晓得这等言语？（又一旦云）世人多虑我无忧，一片身心得自由。散筵清闲无个事，卧吹凤管月明秋。（生云）我学生会天下士大夫，止不过学而知之，似列位者，少有。（又一旦云）尘世飘飘万丈坑，暮去楼阁古今情。谁将羌管吹残月，白玉楼头第一声。（生云）又妙又妙。（又一旦云）非希非易亦非奇，音律轻歌韵正宜。说与君家如得悟，无忧无虑亦无疑。（生云）酒保，把前后门都关了，不要放一人进来，俺五个直吃的尽醉方归。（做弹唱，送酒科）

本场演出是剧中的一段插演。表演开始，先由生来指定题目提出要求：“您将乐器各作四句诗，都要有出处的言语。”这就是合生的“指物题咏”；然后由伶人各以韵语的形式完成对不同乐器的题咏，此即是“各占一事”；其一旦先咏玉箫，是为“起令”；其后由诸旦分咏凤管、羌管，是为“随令”；最后，一旦以韵语打诨的方式结束了这场表演，这是非常典型的合生表演体制。

该剧有一个细节值得注意。剧中四旦称“先生要甚杂剧，俺就扮来”，可见，其后所演就是“杂剧”。然而，实际所演出的却是合生，这说明在当时的伶人看来，合生即是杂剧。《老庄周一枕蝴蝶

---

① 明·张宁《唐人勾栏图》，《方州文集》卷 6。

梦》的作者是史九散人，生活于元初，他在剧中所插演的合生，有可能出自宋金时期。至少，将这种表演性质的合生视为杂剧，是宋金时期的观念。如此，王棠在《知新录》一书中将合生定义为杂剧，是有根据的。

六、结 论

第一，关于“合生”的语义与来源。唐代的“合生”就是“合声”，也就是将“题目”之词配合声乐之意。“合生”作为一种伎艺，源自唐代的“题目”，所谓“题目”即“品题”、“标目”之意，将此“题目”配之以声乐，即北宋高承《事物纪原》所谓“唱题目”，也即唐代的“合生”。题目人物始自汉末的清议，魏晋之际，品题开始讲究辞藻，至南北朝时，题目人物演逐渐变成一种以嘲弄式韵语进行谐谑的方式，到了唐代，题目人物成为一种专门的伎艺，有人专擅此术。唐代题目人物的品貌行止是颇为流行的戏谑形式，这种形式与“言妃主情貌，或列王公名质”的“合生”性质完全相同。从“题目”到“合生”的演进机缘，当起于“胡人袜子、何懿”等人，他们对“题目”披之于“胡乐”、“异曲”，施之于“咏歌蹈舞”，使之成为“合生”这一新的伎乐形式。

第二，关于“合生”的演变及其体制。宋代的合生，不仅题目人物，也“指物题咏”；不仅对人，也对事物进行品题。不仅有“滑稽含玩讽”式的乔合生，也有非谐谑性质的普通合生。宋代合生在体制上，吸收了酒令令格的体制，使之更为复杂与完备。作为宋代合生“捻词”之“词”，已不同于一般的语词、言词，甚至不同于普通的诗词，而是指具有一定令格的韵语；宋代的合生不仅由一人，也可由多人合作完成；题目对象的数量，由一人一事，变成数人数事。从合生到捻词，意味着宋代的合生在形式上的侧重点有所转移。唐代的合生以“咏歌蹈舞”为主，北宋的“唱题目”依然注重于“唱”，到了南宋，情况似乎发生了变化，合生偏向于“说”，或者是带有动作表演的科白。出现这种变化，与合生体制转向酒令令格有关。当合生诗词与起令、随令相似时，其体制就完全多元化，可随时随地进行改变，相对固定的【合生】或【乔合生】之曲就难以满足需要了。

第三，关于“合生”与杂剧的关系。合生是一种伎艺，施之于表演，便是戏剧；施之于应酬，便是应命咏诗；插入勾栏说话，便是“说话四家”之一。但从历时的观念看，虽然唐代合生的表演性不强，却可归属当时“杂剧”的范畴，因为唐代杂剧的边界远比后世宽泛，唐代教坊中，即有“题目人”的戏谑形式。正因为如此，“合生”在宋代顺理成章地被伶人引如杂剧，成为表演艺术。《西湖老人繁胜录》、《武林旧事》中擅长“合生”的“双秀才”在朱有燉《吕洞宾花月神仙会》杂剧的存留，便是合生进入杂剧的实例。金元的戏剧“合生”，则以“题目院本”的形式保存于《院本名目》中。此外，元杂剧《杜蕊娘智赏金钱池》、《老庄周一枕蝴蝶梦》等剧中皆有“合生”的表演。

第四节　类群理论在唐代杂剧研究中的运用

在本章中，我们分别考察了唐代杂剧的几个疑难问题：“斫拨”、“则剧”、“合生”，这些独立的问题似乎还属于传统的考据范围，和我们阐述的“类群理论”没有直接关系，这正是我们需要进一步说明的。

首先，我们之所以特别关注唐代，是因为唐代杂剧是杂剧的发生时期，而发生时的初始状态往往具有“筹划”制度的决定作用。最初的因子一旦获得成功后，不仅具有自我强化并形成某种“体制”的趋势，而且能对施加的对象进行塑造，让对象来适应其自身。于是，传统的溯源研究就获得一种新的理论价值。笛卡儿曾指出：在科学真理的链条中，最初的环节始终居于支配地位。涂尔干认为：对于一种具有渊源有自对象的学术研究，“除非我们去追踪它们在历史中逐步形成的方式，否则我们就很难了解它们。而‘历史分析’是可能适用于此的惟一的解释方法。只有这种方法，才能使我们把某项制度分解成它的各个组成要素，因为它向我们展示了这些要素在时间中是怎样相继而生的。此外，历史分析还可以把其中的每个要素置于它得以产生的条件之中，借此我们才获得了确定这些要素之形成原因的惟一手段。每当我们从某个特定的历史时期中选取与

人类有关的某些事物，如宗教信仰、道德戒律、法律准则、美学风格或经济体系并着手解释的时候，必须追溯其最原始和最简单的形式，尽力说明在那个时代标志它的各种特征，再进一步展示它是如何发展起来，如何逐步变得复杂起来，如何变成我们所讨论的那个样子的”①。对于这种初始因子“筹划”制度的意义我称之为“起跑优势理论”。也就是说，最初的形式往往会获得一种自我前行的惯性，使后来者适应顺其而行，并改造内部成员，重塑外部对象。以杂剧为例，当对抗性的戏谑科白成为一种广受欢迎的表演形式后，就成为唐代拼盘式杂剧中的“剧核”，并使这种初始的杂剧形态获得了一种起跑的优势。它以自身的模式和需要改造内部成员，塑造观众的欣赏习惯，并以表演的“惯例”使之制度化，以强化自身的作用，使得后起的新因素需要获得更为强大的力量甚至凭借外力才能打破这种初期的“优势”。杂剧的发生与形成的历史就说明了这一点。对于“起跑优势理论”我们在下一章中还会作进一步的阐释。

本章所考察的“合生”及其体制的演变为“类簇因子”被“类核”改造提供了一个范例，也为我们从类群理论尤其是从“民间表演伎艺的方法和规律来研究杂剧”提供了一个很好的观测点。从“合生”自身的演变来看，合生最初是以“胡乐”进行“唱题目”的韵语嘲谑。但是，当酒令令格作为一种新的表演伎艺进入“合生”后，其表演形态由注重于“唱”转而偏向于附有形体表演的科白。这说明，伎艺本身是一个自我变化的过程，也就是说，伎艺的名称作为一种能指和它的所指之间并不能完全划等号，一种伎艺在不同的时期，名称可能相同，但其所指已经发生了变化，这是我们在考察一种伎艺时应该持有的立场。但是，一种伎艺选择这样或者那样的演进路向，则受着整体结构的制约。对“合生”而言，其由唐代和北宋注重“唱”，到南宋以降注重“说”的变化，却是和“合生”纳入杂剧的表演直接相关。

从“合生”与杂剧的关系看，“合生”最初只是一种嘲弄品貌行止的戏谑性质的民间自娱形式。按照类群理论的观点，此时的“合生”属于娱乐性的“类群因子”。当其以“唱题目”的方式成为用

① （法）涂尔干《宗教生活的基本形式》，第3页。

“胡乐”配合的韵语嘲谑，就具有了表演的性质，成为唐代杂剧的形态之一，也即成为杂剧的“类簇因子”。但这时候的“杂剧”尚不是一个有机的整体，它与当时的歌舞表演、杂技博戏、滑稽剧斗等等并列地隶属于当时的“杂剧”，这种“杂剧”还只是一种伎艺拼盘。但是，一旦杂剧以“剧核”也即对抗性的戏谑科白为纽带组成一个有机的“杂剧”整体之后，“剧核”不仅具有吸纳相关“类簇因子”的能力，也具有改造“类簇因子”的能力。这就是说，“类簇因子”在整体化过程中会被结构所修改。以“合生”为例，当合生作为杂剧的“类簇因子”进入整体化的“杂剧”之后，以对抗性的戏谑科白为特征的“类核”就会按照自身的模式改造作为“类簇因子”的合生，使其原来所有的【合生】或【乔合生】之曲逐渐从合生中剥离，成为杂剧的一种曲牌，这种剥离后的音乐形式已经和合生的嘲谑的性质相分离；而合生中原来的“题目人”的韵语则和酒令令格合并，使其戏谑科白的表演形式得到强化。

第三章 宋代杂剧及其演化机理

南北两宋是中国戏曲形成的关键时期。中国戏曲之所以呈现出与西方戏剧不同的面相，决定因素有三个：发生的生态环境，戏剧的核心因子，演化的路径依赖。从前述唐代杂剧的形态可以看出，当时的杂剧是十分多元的，包括杂技、歌舞、傀儡、博戏等等，但核心因子已经形成，即所谓的“对抗性谐谑”。在这种剧核的作用下，北宋杂剧已逐步过渡成以谐剧为主的戏剧，虽然此时的“杂剧”偶尔仍用于歌舞、傀儡、影戏之类泛杂剧形态。但是，北宋的谐剧至南宋再为之一变，演变成王国维所称的“以歌舞演故事”的真戏剧，决定了以后数百年的中国戏剧形态，即元、明、清乃至现代一直居于戏剧主导地位的戏曲。因此，在对中国戏剧史的研究中，我们不仅需要梳理其发生发展的基本面貌，更需要寻找其中的发展理路，在戏剧发展的现实面前，提出我们的理论思考。

按照通行的写作逻辑，我们先进行文献的清理，再作理论的阐释。

第一节 新发现的北宋杂剧史料及其分析

一、新发现的北宋杂剧史料

按照王国维“古来新学问起，大都由于新发见”和陈寅恪“一时代之学术，必有其新材料与新问题”[①] 的说法，从学术史的角度看，北宋杂剧的研究相对薄弱，很大程度上就是受制于这一时代材

① 陈寅恪《陈垣敦煌劫余录序》，《金明馆丛稿二编》，第236页。

料的缺乏。从新材料的发现史作考察，我们对北宋杂剧的认识，自20世纪初至20世纪中叶，一直局限在王国维为我们提供的有限的材料里。但是，自胡忌先生起，新材料逐步被发现。这些文献材料除常见的《东京梦华录》、陈旸的《乐书》、诸大臣撰写的致语外，自王国维以来，主要有赖于徐筱汀、王起、胡忌、赵景深、任半塘、戴不凡诸位先生对北宋杂剧文献的钩稽。

王国维作于1909年的《宋元戏曲史》中涉及的北宋杂剧史料有：1. 刘攽《中山诗话》：（真宗祥符、天禧间）"优人有为李义山者，衣服败裂。"2. 范镇《东斋纪事》卷一：（仁宗天圣间）"优人入戏……却被这石头擦倒。"3. 张师正《倦游杂录》"军府杂剧"条（仁宗景祐末）。4. 彭乘《续墨客挥犀》卷五"献香杂剧"条（神宗熙宁九年，亦见《倦游杂录》）。5. 朱彧《萍洲可谈》卷三：（徽宗崇宁初）"伶人对上作俳，跨驴直登轩陛。"又："伶人对御作俳，先一人持一矢入，曰：'黑相劈筈箭，售钱三百万。'"又："伶人对御作俳：'今岁东南大水，乞遣铜鼎往镇苏州。'"6. 陈师道《后山丛谈》卷一：（神宗元丰间）"教坊杂戏亦曰'学诗于陆农师，学易于龚深之'。"7. 王辟之《渑水燕谈录》卷一〇：（神宗熙宁间）"教坊杂剧：为小商，自称姓赵，以瓦瓿卖砂糖。"8. 李廌《师友谈记》：（神宗熙宁间）"优人以相与自夸文章为戏者……汝不见吾头上子瞻乎？"9. 曾敏行《独醒杂志》卷九：（徽宗崇宁二年）"优人因内宴，为卖浆者。……优人乃为衣冠之士，自冠带衣裾，被身之物，辄除其半。"10. 洪迈《夷坚志支乙》卷四：（徽宗崇宁初）"伶者对御为戏，推一参军作宰相据坐，宣扬朝政之美。……副者举所持挺扶其背曰：'你做到宰相，元来也只要钱。'"11. 同上书：（神宗元丰间）"优人设孔子正坐，颜、孟与安石侍坐侧。"12. 同上书：（宋徽宗时）"又常设三辈为儒、道、释，各称颂其教。"13. 周密《齐东野语》卷二〇："宣和间，徽宗与蔡絛辈在禁中，自为优戏。上作参军趋出，絛戏上曰：'陛下好个神宗皇帝。'上以杖鞭之曰：'你也好个司马丞相。'"14. 《齐东野语》卷一〇："一日内宴，教坊进伎，为三四婢，首饰皆不同。"15. 吕本中《童蒙训》："作杂剧者，打猛诨人，却打猛诨出。"

王国维作于1909年的《优语录》中涉及的北宋杂剧史料有：1.

邵伯温《闻见前录》卷一〇：（仁宗嘉祐五年）“见辽主大宴群臣，伶人戏剧，作衣冠者。”2.《闻见前录》卷二：（神宗元丰间）“教坊使丁仙现舞，望仁宗御像引袖障面，若挥泪者，都仁父老皆泣下。”3.《宋史·孔道辅传》：“契丹宴使者，优人以文宣王为戏。”4.蔡絛《铁围山丛谈》卷三：（神宗熙宁初）“丁使遇介甫法制适行，必因燕役，于戏场中乃更作为嘲诨，肆其诮难。”5.叶梦得《石林避暑录话》卷四：（哲宗绍圣初）“丁仙现自言及见前朝老乐工，间有优诨，及人所不敢者，不徒为诙谐，往往因以达下情，故仙现亦效之。”6.王辟之《渑水燕谈录》卷九：“元祐中，上元，驾幸迎祥池，宴从臣。教坊伶人以先圣为戏。刑部侍郎孔宗翰奏唐文宗时，尝有为此戏者，诏斥去之。”7.周辉《清波杂志》卷六：“宣和间，钧天乐部焦德者，以谐谑被遇，时借以讽谏。”8.同上书卷三：（神宗元丰间）“蔡拜右相，家宴，张乐，伶人扬言曰：‘右丞今日大拜，都是夫人裙带。’”9.沈作喆：《寓简》卷一〇：“伪齐刘豫，既僭位，大飨群臣，教坊进杂剧。”

王国维作于1911年的《古剧脚色考》中新使用的北宋杂剧史料有：1.胡仔《苕溪渔隐丛话前集》引《王直方诗话》“正如杂剧人上名下韵不来，须勾副末接续”。2.黄庭坚《鼓笛令》词：“副靖传语木大，鼓儿里且打一和。”

王季思1944年出版的《西厢五记注》第一本“楔子”注中新使用的北宋杂剧史料有：释文莹《玉壶野史》卷一〇的“宾客生旦杂处”。

徐筱汀1945年发表的《释“末”与“净”》中新使用的北宋杂剧史料有：马令《南唐书·归明传》的“入末念酸”。

胡忌出版于1957年的《宋金杂剧考》中新使用的北宋杂剧史料有：1.曾慥《类说》卷一五引《晋公谈录》“雨中作杂剧”[1]。2.朱弁《曲洧旧闻》卷六：“间以杂剧”。3.冯梦龙《古今谈概》卷三〇：“教坊进杂剧：为数人寻访税第者……徘徊太多尔。”按：此条见《丞相魏公谭训》卷一〇，又见《苏魏公语录》（《诗林广记后集》卷

① 《说郛》亦载《丁晋公谈录》，文略有不同，可互参：“但令乐人雨中做杂剧，此时雨难得，百姓得雨快活之际，正好吃酒娱乐，上于是大喜，宣乐人就雨中奏乐入杂剧。”

二引)。4. 王铚《杂纂续》:“又爱又怕——狗吃热油,小儿看杂剧。”“冷淡——说杂剧。”5.《类说》引《王直方诗话》:“山谷云:‘作诗如作杂剧:初时布置,临了须打诨,方是出场。’”6. 庄绰《鸡肋编》卷上:“自旦至暮,唯杂戏一色,坐于演武场。环庭皆府宅看棚,棚外始作高橙,庶民男左女右,立于其上如山。每浑,一笑须筵中哄堂,众庶皆噱者,始以青红小旗各插于墊(垫)上为记。至晚,较旗多者为胜,若上下不同笑者,不以为数也。”7.《三朝北盟汇编》卷七七《靖康中帙》:“金人求索诸色人……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打金斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家。”

赵景深1962年发表的《中国古典喜剧传统概述》中新使用的北宋杂剧史料有:1.《丞相魏公谈训》卷一〇:“俳优非滑稽,捷给善中事情,能讽谏,有足取者。”2. 龚明之《中吴纪闻》卷六:(徽宗宣和间)“一日,内宴,诨人因以讽之:有持梅花而出者,诨人指以问其徒曰:‘此何物也?’”

任半塘1981年出版的《优语集》中新使用的北宋杂剧史料有:1. 释文莹《玉壶清话》卷三:(宋太祖时)“乐人史金著者,粗能属文,致词于帘陛之外。”2.《宣和画谱》卷一一:(宋太宗时)“(翟)院深年少时,为本郡伶人。”3. 王辟之《渑水燕谈录》卷一〇:(真宗初年)“伶人戏以一幅大纸,浓墨涂之,当中以粉笔点四点。问之:‘何字也?’曰:‘堆墨书田字。’”4. 江休复《江陵几杂志》:(真宗时)“优人称口号为‘芜辞’。”“军伶白语:‘但某叨居兵部,缪忝前行。’”“教坊伶人嘲钧容直乐云:‘钧容击杖鼓百面如一,教坊不如他整齐,打一面,如打百面。’”5. 欧阳修《归田录》:(仁宗天圣间)“一日郡宴,优人作语。”6. 江少虞《皇朝事实类苑》卷六四引《倦游杂录》:(仁宗景祐末)“一日,军府开宴,有军伶人杂剧。参军称:‘梦得黄瓜,长丈余,是何祥也?’一伶贺曰:‘黄瓜上有刺,必作黄州刺史。’一伶批其颊曰‘若梦镇州萝卜,须作蔡州节度使?’”7. 王得臣《麈史》卷下:(约仁宗末年)“伶人郄生,登岭大痛。守怪问之,对曰:‘此岭乃祖先之冢也。’守怒,杖之。”8. 释文莹《湘山野录》卷上:(神宗熙宁间)“乐人献口号,其末句云:‘为报士民须庆贺,灾星去了福星来。’”9. 杨万里《诚斋集》卷一四〇:

(神宗时)“东坡尝宴客，俳优者作技万方，坡终不笑。一优出，用棒痛打作技者曰：‘内翰不笑，汝犹称良优乎!’对曰：‘非不笑也，不笑者所以深笑之也。’”10. 范公偁《过庭录》：(哲宗元祐间)“元祐间，伶人丁线见教坊长，以谐俳称。宰相新拜，教坊长副廷参，即事打一俳戏之语，赐绢五匹。”11. 马永卿《嬾真子录》(哲宗时)“有伶人，素不平之，因为口号曰：‘东天小籍，已登油壁之车；会节先生，暂别玳筵之宴。’”12.《辽史·牛温舒传》：(徽宗崇宁四年)“方大燕，优人为道士装，索土泥药炉。优曰：‘土少不能和。’”13. 陈善《扪虱新语》：(徽宗崇宁大观间)“京师优人有语云……”14. 董弅《闲燕常谈》：(徽宗政和间)“会大宴，伶官为优戏。”

戴不凡1990年发表的遗作《两宋杂剧新说》中新使用的北宋杂剧史料有：1. 王安石《相国寺启同天节道场观戏者》诗：“侏优戏场中，一贵复一贱。心知本自同，所以无欣怨。”2. 苏东坡《养生集》：“近于士人家见石恪画《三笑图》。三人皆大笑，至于衣冠手足，皆有笑态。其后三小童，罔测所谓，亦皆大笑。世言侏儒观优，随众而笑，或问所见，则曰：长者岂欺我哉？——此画正类是。”3. 王安石《和圣俞农具诗十五首》之《耘鼓》：“逢逢戏场声，攘攘战时舞。日落未云休，田家亦良苦。问儿今垄上，听此何莽卤？昨日应官繇，州前看歌舞。”4. 俞文豹《清夜录》：“宣和七年预借元宵，时有谑词云：……只听得教坊杂剧欢笑。”

在诸位前贤的基础上，本书所提供的北宋杂剧新史料如下：

1.《宋会要辑稿》：(太宗雍熙年间)

> 云韶部者，黄门乐也。开宝中平岭表择广州内臣之聪警者得八十人，令于教坊习乐艺。旸名箫韶部，雍熙初改曰云韶部。每上元观灯、上巳端午观水嬉皆命作乐于宫中。……乐用琵琶、筝、笙、觱篥笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。杂剧用傀儡，后不复补。①

按：此处的“杂剧用傀儡”，值得注意，这是宋初杂剧刚从“杂戏”

① 清·徐松辑《宋会要辑稿》第8册《乐五》，第351页。

脱胎的痕迹。所谓“旸名箫韶部”，指陈旸《乐书》中的说法，说明本文成文于陈旸的《乐书》之后，而陈书成书一般以赵挺之奏本的时间即徽宗建中靖国元年（1101年）为准[①]。

2. 杨亿《杨文公谈苑》“禁教坊以夫子为戏”条：

至道二年重阳，皇太子、诸王宴琼林苑，教坊以夫子为戏者，宾客李至言于东朝曰：“唐大和中，乐府以此为戏，文宗遽令止之，笞伶人，以惩其无礼。鲁哀公以儒为戏尚不可，况敢及先圣乎？”东朝惊叹，言于上而禁止之，此戏遂绝。[②]

3. 《续资治通鉴长编》卷八〇：

（真宗大中祥符六年）荣王元俨尝侍宴，颇多言。又尝请石保吉伶人新隶教坊者作戏，及赴北园御筵，有伶人少不中意，元俨遽叱之，将加捶挞，宫僚皆莫敢谏。既而对上，复请此伶人作戏，上不悦，他日以语王旦等曰：“朕昔与诸王侍宴，何敢如此？弟兄相接，亦无游谈。”[③]

4. 彭百川《太平治迹统类》卷六：

天禧二年……太子宾客李廸言：昨日东宫赐宴，臣获陪侍皇太子，举动由礼，不轻放，伶官杂剧未尝接目，瞻仰无不恭肃。

按：此事《续资治通鉴长编》卷九四系于真宗天禧三年，“伶官杂剧”称为“伶官杂戏”：“参知政事兼太子宾客李廸言：昨日东宫赐宴，臣获陪侍皇太子，举动由礼，言不轻发，视伶官杂戏未尝妄笑，左右瞻仰无不恭。”根据“未尝妄笑”一语，伶官演出的当是作为谐

---

① 苗建华则认为成书时间应早于奏本时间，当在哲宗元符三年，即公元1100年。见苗建华《陈旸〈乐书〉成书年代考》。

② 李裕民辑校《杨文公谈苑》，第3页。

③ 李焘《续资治通鉴长编》卷80，第702页。

谑的杂剧。

5.《江南野史》卷七：

(宋仁宗初年)及嗣主加王弟景达等官，而恩未即加于臣下，因赐燕享，家明乃入末，作二翁妇而出，列坐，令其新妇每进一饮一食，皆辄拜献，而礼颇烦剧。翁妇怒而责之曰："新妇自家官自家，何用烦拜耶?"嗣主闻之曰："孤为一方之主而恩不覃于外，孤之过也。家明之言不亦宜乎?"因厚赐之而加百官焉。

按：此材料为最早的关于杂剧末脚的资料，具体研究参看本书第五章《末色缘起》一节。

6.《续资治通鉴长编》卷一〇九：

(仁宗天圣八年)壬申，幸后苑，赏花钓鱼，观唐明皇山水字石于清辉殿。命从官皆赋诗，遂燕太清楼。每岁赏花钓鱼所赋诗或预备，及是出不意，坐多窘者。优人以为戏，左右皆大笑。翌日，尽取诗付中书，第其优劣。①

按：优人现场以某些无急才者为打趣对象，状人窘态，曲学诗词，即当时杂剧的表演形式。

7.《续资治通鉴长编》卷一四六：

(仁宗庆历四年)武成节度使同平章事驸马都尉柴宗庆卒，幸其第临奠，辍视朝三日，遣中使护丧事。宗庆性贪鄙，积财巨万，而自奉粗粝，至食间阎下贱之食，优人以为戏，宗庆虽知莫能改也。②

按：优人以柴宗庆的贪婪吝啬为戏，当在柴宗庆生前，且当其面演

① 李焘《续资治通鉴长编》卷109，第973页。
② 同上，第1351页。

出过，故“宗庆虽知莫能改也”。这种以当事者为讽刺对象的戏剧，是当时杂剧的一大特色。

8.《新雕文酒清话》卷七“杜人经”条：

> (仁宗庆历八年) 贝州王则脔之后二月春燕，杜人经当□□，众人皆至殿下，惟不见人经，众皆惊愕，人经或杖檐钱数条而走过，众曰：“今日当作杂剧，何处去也?”人经曰：“忙遏且与贝州王则纳罚铜钱去。”然后复抵□，闻者皆笑。①

按：王则于仁宗庆历间以弥勒教为号召在贝州起义，庆历八年(1048) 俘获至京师遇害。但王则是如何被杀的，史籍缺载，据以上记载可知，王则是被碎尸的。而本次演出即在此事之后，为我们提供了明确的时间线索。有趣的是，杜人经的演出的杂剧是一种情境剧，他让现场的观众无形中都成为杂剧的参与者，对杂剧表演来说，这是一次大胆的创新。

《新雕文酒清话》是 1909 年夏俄国皇家地理学会会员柯兹洛夫从黑城运走的上万卷汉文和西夏文文献中的一部，现收藏于彼得格勒。《新雕文酒清话》是一部残卷，现存十八页，从卷五至卷九，主要内容为笑话，其子目有“愚盗”、“李成触忌”、“哈诈”、“哈勇”、“笑拙”、“诮轻浮”、“哈鄙”、“诮妄辨”、“诮妄知”等等。该书作者未详，其书从未被任何书目著录过，包括宋人的书目。但该书曾被宋人曾慥的《类说》、王灼的《碧鸡漫志》、蔡正孙的《诗林广记》、施元之的《施注苏诗》、王十朋的《东坡诗集注》、祝穆的《古今事文类聚》等书引用过，其中最早的是《类说》(1136) 和《碧鸡漫志》(1145)，可见该书的成书要早于 1136 年。不过，《类说》所引用的书名为《大酒清话》，与《文酒清话》一字之差。二者是同一本书还是两部完全不同的著作呢? 我认为是同一本书，《大酒清话》的“大”为“文”字之误。因为《类说》引用的“平似称明似镜”条，被元人阴劲弦的《韵府群玉》卷一六“踏折称”条引用，后者即注引自《文酒清话》。而且，《类说》所引用的“贺四厢太保启”条现

① 宋·佚名《新雕文酒清话》卷 7，《俄藏黑水城文献》第 4 册，第 236 页。

保存在《新雕文酒清话》残卷六“消假文”条中，内容完全相同。祝穆的《古今事文类聚别集》卷二〇也引用了该条，文后注云出自《文酒清话》。从该书涉及的人事看，皆在宋哲宗以前，因此，《文酒清话》成书于北宋是没有疑问的。柴剑虹先生认为其“成书于1085年的可能性较大”，这一意见可作参考①。

《文酒清话》的佚失可能在元明之际。在现存文献中，引用了此前从未有人引用过的《文酒清话》内容的著作，最晚者是元阴劲弦的《韵府群玉》，如卷一〇的“请客风雨”条、“诗犯古”条，说明阴劲弦见过此书。此后，明清人虽也引用过《文酒清话》，但其内容皆见于前人著述，说明其引文是转引的。

9.《新雕文酒清话》卷七“焦大使”条：

> （仁宗年间）谢衣俊仁庙垂帘，令杜人经、焦叶杯、孙□朝三人入杂剧。时焦叶杯是大使，人经是副使，人经奏曰：“天下（子）明断金银铜铁不得私铸。”乃击下焦叶杯幞头，指之曰：“似恁地礣石骨朵，怎生不禁？”叶杯□□无发，焦叶杯乃裹头奏曰：“臣是教坊人员，人经对殿庭怎敢动臣□□？”□□不敢处分，候到院中行遣，人经又击下叶杯幞头，曰：“木打得□□。”□□裹，各赐匹帛，谢恩而退。②

按：本条提到仁宗时的教坊大使“焦叶杯”，这是文献中唯一一条关于焦叶杯的记录。不过，庞元英《文昌杂录》卷五中提到的“蕉叶盏”似与之有关：“太师潞公归开封府，推官赵君锡作小诗二十篇纪恩宠以送行，其尤为人传诵者有若：‘乐人都用教坊家，席上群公换口夸。内里宣来蕉叶盏，御前赐出缕金花。’”潞公即文彦博，他因镇压王则有功位极人臣。赵君锡诗中提到的“蕉叶盏”虽与“缕金花”对文，但由于前文述文彦博以教坊艺人为戏，因此从“内里”宣来的“蕉叶盏”应是教坊人名的化用，很可能就是焦叶杯。

10.《续资治通鉴长编》卷一九二：

---

① 柴剑虹《列宁格勒藏〈文酒清话〉残本考索》，《敦煌吐鲁番学论稿》，第312页。

② 宋·失名《新雕文酒清话》卷7，《俄藏黑水城文献》第4册，第236页。

（仁宗嘉祐五年）赵抃为成都转运使，尝言所部诸州，每年有游惰不逞之民，以祭赛鬼神为名敛求钱物，一坊巷至聚三二百人，作将军、曹吏、牙直之号，执枪刀、旗旛、队仗，及以女人为男子衣，或男子衣妇人衣，导以音乐百戏，三四夜往来不绝。

11.《宋会要辑稿·乐五》：

（仁宗年间）教坊本隶宣徽院，有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。天圣五年，以内侍二人为钤辖，嘉祐中，诏乐工每色额止二人，教头止三人，有缺及填。异时或传诏增置，许有司论奏。使、副岁阅杂剧，把色人分三等，遇三殿应奉人缺，即以次补。①

12.《古今事文类聚前集》卷四三引《韩别录》“武襄优戏”条：

（仁宗年间）韩魏公言，狄青作定副帅，一日宴公，惟刘易先生与焉。易性素疏吁，时优人以儒为戏，易勃然谓：“黔卒，敢如此？”

13.《丞相魏公谈训》卷一〇：

（神宗年间）神宗励精求治，博访人材，虽州县小吏亦引之登对。春晏，优人引数辈牵一驴至殿阶，卫士叱之，复来不已。问之曰：“汝何人，敢牵驴子至此，欲何之？”对曰：“我以谓有脚者皆可上殿尔。”

14.《丞相魏公谈训》卷一〇：

（神宗年间）邓绾为中丞时，讥其不尽言。一日优人进戏，作都水官数人，共议秋水泛溢将闭汴口以免泛滥之虞。一人曰：

---

① 清·徐松辑《宋会要辑稿》第8册《乐五》，第350页。

“丁家口可开乎?”曰:“多良田,不可。”又曰“杜家口可开乎?”曰:“经涉州县,不可开。”一人曰:“邓家口可开乎?”乃曰:“此口奉敕不得开耳。”

15.《丞相魏公谈训》卷一〇:

(哲宗年间)哲宗为延安郡王,奉晏侍坐上旁。优人指曰:“此为谁乎?”或曰:“皇子大王。”曰:“非也。”又曰“太尉”、“相公”、“开府”、“郡王”,皆曰:“非也。”“然则为谁?”曰:“假承务郎。”時新行官别任子多为假承务郎,位最卑,四者皆得。天颜一笑,传播都下。皆祖父侍晏所见者。

16.《续资治通鉴长编》卷三五六:

(哲宗元丰八年)丙申,上批太皇太后母韩越国太夫人李氏旧请,新添通计逐月料钱一百五十贯文,春冬衣各一百匹,冬衣绵三百,两圣节妆粉钱一百贯文,夏衣大物七十匹,冬节杂剧钱一百贯文,南郊回赐生白绢二百匹,银二百两,自今并增一倍。

17.《圆悟佛果禅师语录》卷八:

(北宋末年)诸人既是藏锋,山僧不免作一场独弄杂剧去也。未恁么前是第二头,正恁么时是第三首,饷间恁么去,只是随波逐浪。[1]

按:圆悟即克勤(1063—1135),俗姓骆,字无著,彭州崇宁(今四川彭县),曾住成都昭觉寺,后在金陵蒋山、扬州天宁寺住寺,与当时的皇室及王公大臣多有往来,有《圆悟佛果禅师语录》二十卷传世。这里特意强调的是“独弄杂剧”,说明当时的杂剧虽有一人作表

① 宋·释绍隆等编《圆悟佛果禅师语录》卷8,《大正藏》第47册,第750页。按:本书由其门人所记载,成书于绍兴三年,所录皆为北宋事。

演，但不普遍，故需要特别声明。

18. 宋倪思《经钼堂杂志》卷四“伶官”条：

> （徽宗宣政间）司马迁传滑稽、欧阳公传伶官，皆有深意，政以直言谏救未必能行，而滑稽伶官巧发中机，或能回人，此滑稽伶官之言所以不可废也。宣政间，用当大十钱，人皆患苦，一伶官装卖凉水担，有持当十钱买之者，凉水一钱一杯，卖者既得当十钱，一连饮，买者至三四杯，买者曰：“吾不能饮矣。”卖者曰：“汝以当十钱来，吾当饮汝十杯。”必强之而后已。语闻，当十钱遂减为当三。

按：此条材料与曾敏行《独醒杂志》卷九“优人因内宴，为卖浆者”所演述的为同一件事，但对杂剧扮演双方对白的描述更为详细通俗，可互参。

19. 杨时《龟山集》卷一〇“语录”条：

> （徽宗年间）设法卖酒，所在官吏，遂张乐集妓女以来小民，此最为害教，而必为之辞曰“与民同乐”，岂不诬哉！夫诱引无知之民以渔其财，是在百姓为之，理亦当禁，而官吏为之，上下不以为怪，不知为政之过也。且民之有财，亦须上之人与之爱惜，不与之爱惜而巧求暗取之，虽无鞭笞以强民，其所为有甚于鞭笞矣。余在潭州浏阳，方官散青苗时，凡酒肆食店，与夫俳优戏剧之罔民财者，悉有以禁之。散钱已，然后令如故。官卖酒，旧尝至是时亦必以妓乐随处张设，颇得民利。

按：杨时（1053—1135），字中立，将乐人，神宗熙宁九年进士，徽宗时历任浏阳、余杭、萧山三县知县，本条即述此期间之事。本条材料可考察以下现象：戏剧的民间活动、妓乐与戏剧活动的关系，以及在戏剧活动中官方与民间是如何互动的。

二、前人的相关分析与存在的问题

1. 关于北宋杂剧的形态。

王国维的研究与一般人所不同的是他的立场，他不是从宋人的“杂剧”观念而是从现代戏曲观念来观照北宋杂剧的。也就是说，在他的《宋元戏曲史·宋之滑稽戏》中，没有着意分析那个时代的“杂剧”概念，他认为整个宋代的戏剧主体是所谓的“滑稽剧”。对于这种戏剧的形态，宋人采用了两种概念进行指谓：“此种滑稽剧，宋人亦谓之杂剧，或谓之杂戏。”宋代的滑稽剧与唐代滑稽剧的区别是：宋代杂剧的脚色较为著名，布置也较为复杂，但与真正的戏剧仍相去甚远，主要原因是“不能被以歌舞”。

徐嘉瑞于20世纪30年代出版了一部专论唐宋文学的专著《近古文学概论》，此书虽未在王国维的基础上提供新的北宋杂剧的资料，但却专辟一节论“汴京时代杂剧之推测”，他根据当时傀儡戏演出的情况推测北宋杂剧有一定的情节，其表演形态包括哑杂剧——“不说话的默剧”，以及“舞判”式的假面剧①。

胡忌的《宋金杂剧考》在王国维提供的材料和上述其本人发掘的材料基础上，对北宋和南宋杂剧作了区分，他的结论有三点：第一，在北宋末期杂剧已有了十分显要的地位；第二，杂剧在宫廷中演出时，和队舞无直接关系；第三，在一般资料中，以歌舞为主的杂剧还没有找到明证②。

戴不凡在分析上述材料后指出，北宋时期杂剧是很风行的一种成熟戏曲形式。其演出很普遍，并深入到州县农村，他甚至怀疑中国戏剧形成于当时大都市的勾栏之中。不过，戴文是其遗稿，尚未最后定稿，因此，文章对北宋杂剧何以是一种成熟的形式，没有作出说明，这一点和王国维认为的北宋杂剧尚未达到“真戏剧”的标准有差别③。

景李虎的《宋金杂剧概论》则将两宋杂剧熔铸一体，认为其形态包括以下三种形式：第一，偏重说白、滑稽成分较浓的杂剧形式，这一点与传统的看法无异。第二，偏重歌舞的杂剧形式，依据是《武林旧事·官本杂剧段数》所含缀有曲名的剧目占据半数以上。第

① 徐嘉瑞《近古文学概论》，第252页。
② 胡忌《宋金杂剧考》，第38—39页。
③ 戴不凡《两宋杂剧新说》。

三，偏重故事表演、综合性较强的杂剧形式，依据是《东京梦华录》中搬演七八天的《目连救母》杂剧，因此，其内容不会是一般的滑稽调笑[①]。

2. 存在的问题。

首先，学者们对王国维提出的北宋杂剧的主体是滑稽剧的看法比较一致，没有异议，但对北宋杂剧是否具有故事情节则看法不一，徐嘉瑞、景李虎持肯定的态度，但证据稍嫌不足，未获普遍的认同。

其次，学者们对宋代主要指南宋杂剧是否具有歌舞的形式看法不一。王国维认为“不能被以歌舞”，胡忌也表示怀疑：“我们现在只能说，宋代有以大曲叙事的歌舞演出，这类歌舞的上演在舞蹈方面并没有脱出固定节次的范围，不过在曲词中可以任意述说某一故事的轮廓罢了。或许这类歌舞演出在当时也是称为‘杂剧’的缘故，所以《武林旧事》的‘官本杂剧’目中就把它记录下来了。”[②] 胡忌的认为“官本杂剧”中被称为“杂剧”的和曲类剧目即以大曲叙事的歌舞，其表演主要属于“述说”而非“扮演”，但景李虎则认为这些和曲剧目属于“偏重歌舞的杂剧形式”。事实上，不少人都与景说相似，出现这种分歧，主要是各自对“杂剧”概念理解的不同，王国维是从“真戏曲”也即“以歌舞演故事”的标准去衡量宋杂剧的，而景李虎则是从宋代杂剧概念本身来理解当时杂剧的。

再次，以上研究，还有若干重要问题尚未触及：

其一，唐代含有大量杂戏的杂剧是怎样演变成以谐剧为主体的北宋杂剧的？

其二，北宋杂剧是怎样演变成“以歌舞演故事”的真戏剧的，从而实现了中国古典戏曲的最终形式？

其三，上述演变的机理是什么？是否存在某种规律？

其四，除了中国戏曲自身的演进理路外，在其演化的过程中有无受到其他外在因素的影响？如果有，这种影响是如何作用于杂剧形态的？

---

① 景李虎《宋金杂剧概论》，第 22－45 页。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第 35 页。

第二节 杂剧形成的机理

一、理论描述

长期以来，我们在方法论上一直存在着某种遮蔽，人们习惯从资料中提取被研究对象，而在无意中忽略了该对象存在的相关群落，这就难以了解该对象的相关存在对其产生的作用。更重要的是，杂剧作为一种综合艺术，是建立在与之有亲缘关系的类群基础上的，亦即杂剧是通过对唐宋说唱艺术、俗乐艺伎、剧谈诨话、大曲小唱、戏弄杂技等亲缘因子的汲取中生长起来的，杂剧对其相关群落的倚赖比其他文学艺术样式更为强烈。换言之，相关群落所构成的生态环境不仅孕育了杂剧的生成，而且，历史地规定了杂剧的未来走向及其演变形态。反过来，杂剧在其自身演化的进程中也会不断地找寻最适合其栖居的小环境，即尽管杂剧所处的民间表演类群未发生改变，但与杂剧关系最为密切的相关群落并非一成不变的，也有一个亲缘退化与进化的问题。

这就需要以文化生态的视角来考察杂剧的发生与发展，也即以群体结构中的关联——互为因果、相互依存、变异消亡及其演化规则作为研究对象。在《前言》的类群理论表述中，我们曾指出：类群又是由一定的方式被聚合在一起的，这种方式就是类群的结构方法，它决定着类群或类簇的稳定与表征。类群的聚合方法因类群的性质而不同，并且是一个动态的过程，即不同的类群或类簇具有不同的聚合方式，即使同一类群或类簇在不同的历史时期聚合的方式也会有所改变。此外，相关因子各自的特征、存在方式、结构方法又影响着由类核构成的综合性类簇的形态和特点。

我们甚至以为，杂剧这一综合性艺术中还存在着某种偶然形成的关联，这种关联甚至可以追溯到某个个人或一个很小很小的群体。因为杂剧的基因显示，其中的某些具有遗传特征的东西最初只发生在某个个体的某次偶然事件上。当然，这种偶然的东西会被他人接受使之具有遗传性特点，从理论上说，是因为事物发展的偶然性关联中也蕴涵着必然性。但我们的观点是，这种必然性的获取并非由

于该偶然事物的不可战胜，而是得益于某种发展方式。某种后世具有巨大影响力的事物，最初可能仅仅起于青萍之末，更重要的是，其生发壮大并非自身拥有的强大生命力，而是由于其起跑优势和路径依赖。按照经济学家保尔·大卫的说法，某一具有正反馈机制的随机非线性动态系统，“具有这样一种性质，如果它们在结构上未受扰乱，就不能摆脱过去事件的影响……，从特征上说，取决于某些在这个过程的历史的较早时刻占优势的偶发和瞬间状态的持续影响”[①]。经济学的这一观点同样适用于戏剧艺术的生长过程，也就是说，在艺术这一动态系统中，一旦受到某种偶然事件所影响，就会依其惯性沿着一条固定的路径一直演化下去；即便有更好的替代方案，既定路径也很难发生改变，即形成一种“不可逆的自我强化趋向”。而中国古代伎艺的传承方式，更进一步强化了这种既定路径的前行惯性，使事物发展的偶然性关联在此路径上获得延展。所谓古代艺人的“传承方式”就是我们在《前言》指出的“传接格范”，即所谓“格式化框架内的套袭与变异”，在此格范中，固定表演模式的套袭是这种传承方式的基本特征，变异只是局部的修正。

对杂剧来说，脚色制的形成就是这种偶然性因子被传承方式作用的结果。它来自某个艺人的首创，并由于中国伎艺的传承方式使之拓展延续。我们的研究表明，最早的脚色“末”与“净”的出现只是伶人偶然采用的化妆方式，这种方式与某种类型的表演相结合，最后将其固定化，成为一种表演的范式（参阅第四章《末色缘起》一节）。其最初的采用只是个别伶人的偶发行为，因此，这种具有表演范式的脚色名称被称为“末”与“净”并不具有必然性。事实上，在西方的戏剧表演中，就没有脚色制。但其之所以被后世伶人发扬光大，以致成为中国戏曲独特的表征，就是因为这种化妆方式首先起用于皇家艺人。在趋时逐尚、夸言“官样”、以教坊为标榜的宋代艺人中（这一风尚详第六章《何谓院本》一节），这种方式很容易为其他艺人所效法，从而获得了“起跑优势”，在随后的时代里，民间

① P. David, Why Are Institution the “Carriers of History”: Path Dependency and the Evolution of Conventions, Organizations and Institutions, Structural Change and Economic Dymamics, Vol. 5, No. 2, 1994.

表演伎艺的传承方法使之顽强地获得遗传并逐步完善定型。

二、剧核及其聚合功能

我们在第一章曾指出，构成中国杂剧的基本要件先秦就已形成，散乐、百戏、歌舞、俳优、音乐等等，都可以追溯到先秦甚至远古。以往对戏剧源头的探索往往循其之一或数个上溯，许多学术观点都将戏剧的缘起直逼人类形成的早期。这些观点包括巫觋说、歌舞说、俳优说、傀儡戏说、外来说、词变说、综合说、百戏说、游戏说、讲唱文学演变说、模仿说等等[①]，有学者比喻说，中国的成熟戏剧如同“长江的吴淞口之水，其故事、诗歌、音乐、舞蹈、杂技、讲唱文学、俳优妆扮、代言体、狭隘剧场等九个构成元素，就有如巴颜咯拉山南麓以下诸水。如此说来，中国古典戏剧的形成，事实上是这九个元素的逐渐结合了”[②]。应该说，这些探索对于我们厘清中国戏剧发展脉络具有启发意义，但是，上述某种单一的或综合的要素究竟是怎样生发成真戏剧——“戏曲”的，怎样“逐渐结合”以及何以如此结合，源头的探索还不能予以有效的解释。福柯认为，在研究起源与流变的过程中，特别需要考察何种“规则”在起作用，“描述一个陈述的整体，不是为了从中发现起源的时刻或者痕迹，而是为了发现某种并合的特殊形式……用并合性的分析替代起源的探寻”[③]。

显然，诸种戏剧因子在其并合过程中，并非西菜的拼盘，以上所述因素虽然都与杂剧有关，也可说是杂剧发生的必要条件，但必要条件并不能直接导致杂剧的出现，其间还缺少一个直接的诱因。正如我们在上节所描述的杂剧相关群落，它们和杂剧都有密切的亲缘关系，构成了杂剧生成的生态环境，即杂剧所赖以存在的民间表演伎艺类群，有的日后还被杂剧所吸收，成为杂剧的组成部分。但这些只能构成杂剧的外围环境，或者说孕育杂剧的子宫，而仅靠子

---

① 详康保成《20世纪的中国戏剧起源研究》、周贻白《中国戏曲发展史纲要》、周育德《中国戏曲文化》、赵山林《中国戏剧学通论》、王胜华《戏剧起源的新视点》、曾永义《戏曲源流新论》。

② 曾永义《戏曲源流新论》，第36页。

③ 福柯《知识考古学》，第162页。

宫并不能自行繁衍。作为综合艺术的中国戏曲，包含了诸多要素，如扮演、歌舞、故事、脚色、演技、服饰、化装、文本、乐器、舞台、砌末等等，其中最基本的要素是扮演、歌舞、故事、脚色，这些要素的综合便形成了后世的成熟戏曲。而决定这些要素最终粘合在一起的是我们称之为“剧核”的东西。在本书《前言》中的“类群理论”中，我们提出了所谓“类核”的概念，这种“类核”在戏剧中即“剧核”。“剧核”与普通的戏剧因子不同，它不仅自身具有戏剧性的因素，可以作为独立的娱乐形式；而且，具有强大的吸附能力和类核兼容度，能将那些平行的因子凝聚在一起，结合成一种新的综合性的戏剧形式——戏曲。

这里，不妨举一个反证说明类核吸附能力和兼容度在戏曲形成过程中的作用。有一种看法认为，杂剧是由参军戏发展而来的，有学者甚至认为，杂剧的最初脚色即从参军戏而来，“参军”即杂剧之“净”，“苍鹘”即杂剧之“末”[①]。根据我们的研究，“末”与“净”皆因面部化装方式而得名，与参军戏无关（详后《脚色的起源》一章）。不仅脚色，作为“戏”的参军戏与杂剧也无直系亲缘关系，杂剧不是直接从参军戏脱胎而来的。参军戏为何未能形成杂剧？这是因为参军戏的兼容性不强的缘故所致。参军戏演述的是优伶戏弄赃官，其表演内容太具体，对戏剧性的本质抽象得不够，很难吸收其它表演形式，一旦衍化，便与参军戏无关。考察北宋的杂剧不难发现，北宋的杂剧大都为诨科戏，无论内容还是形态皆与参军戏相去甚远，《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条将“参军色”与“杂剧色”并列就是证明。

这种现象说明一个具有方法论意义的问题，采用拆散综合性艺术样式，从中提取单个因子来作纵向考察的方法要特别予以警惕。不是说这种方法对戏剧研究无效，而是单因子的叠加并不等于综合的整体；与孤立的单因子不同，综合整体下的单个因子之间具有某种有机的关联。恰恰是这种关联，才是说明问题时最具本质的东西，是需要我们特别加以注意的。在戏剧研究中，许多单因子可以追溯到远古，但却无法解释戏剧晚熟的问题。

① 周贻白《中国戏剧的形成和发展》，《中国戏曲论集》，第 25、75 页。

除了兼容度外，剧核的吸附力也十分重要。在中国戏剧史的演化过程中，也曾出现过某种形式的综合，但由于这种综合不是建立在剧核的吸引力之上，未能形成一种新的有机体，而是一种带有临时性的混合，很快便销声匿迹了。唐代鼓架部的演出就曾混合了诸多的杂戏，《乐书》卷一八七“苏葩戏”条：“后周士人苏葩嗜酒，落魄，自号郎中。每有歌场，辄自入歌舞，故为是。戏者衣绯袍，戴席帽，其面赤色，盖象醉状也，何其辱士类邪？唐鼓架部非特有苏郎中之戏，至于代面、钵头、踏摇娘、羊头浑脱、九头师子、弄白马、意钱、寻橦、跳丸、吞刀、吐火、旋盘、觔斗，悉在其中矣。”北宋时宫内寿筵的演戏也是如此，寿筵例有九盏，每盏皆有若干的混合演出，如：“第七盏御酒慢曲子，宰臣酒皆慢曲子，百官酒三台舞讫，参军色作语，勾女童队入场。女童皆选两军妙龄容艳过人者四百余人，或戴花冠，或仙人髻鸦霞之服，或卷曲花脚幞头，四契红黄生色销金锦绣之衣，结束不常，莫不一时新妆，曲尽其妙。杖子头四人，皆裹曲脚向后指天襤头，簪花，红黄宽袖衫，义襤，执银裹头杖子。皆都城角者，当时乃陈奴哥、俎姐哥、李伴奴、双奴，余不足数。亦每名四人簇拥，多作仙童丫髻，仙掌执花，舞步进前成列。或舞《采莲》，则殿前皆列莲花。槛曲亦进队名。参军色作语问队，杖子头者进口号，且舞且唱。乐部断送《彩莲》讫，曲终复群舞。唱中腔毕，女童进致语，勾杂戏入场，亦一场两段讫，参军色作语，放女童队，又群唱曲子，舞步出场。”[①] 在本盏演出中，以舞《采莲》为主，辅之以女童队、杂戏、唱曲子，可惜的是，《采莲》无法吸纳这些戏剧因素形成一种综合性的戏曲。

那么，在诸多的戏剧因子中，哪些才能成为“剧核”呢？根据我们对中国戏曲发生发展历史的考察，这种剧核先后出现了两个：其一是对抗性诨科，其二是故事性大曲。对抗性诨科催生了北宋的滑稽杂剧，形成了杂剧四大基本要素中的“扮演”与“脚色”；故事性大曲则为北宋的滑稽杂剧增添了“歌舞”与“故事”的要素，最后促成了中国戏曲的形成。

① 宋·孟元老撰、邓之诚注《东京梦华录注》卷9“宰执亲王宗室百官入内上寿”条，第222页。

三、剧核一：对抗性诨科

对抗性诨科即以二人以上以对立的方式进行对白式谐谑表演。这种方式比以动作为主的滑稽表演更具有叙事性和幽默感，比踏谣娘、苏莫遮、樊哙排闼、参军戏之类具体剧目更具有兼容性。对抗性诨科开启了后世真戏剧的——杂剧的新路，就是因为其作为剧核所具有的吸附力与兼容性。我们曾经指出，最初的“杂剧”之名所表征的意思就是杂俗之乐的对抗性诨科剧，这种起于唐代的“杂剧”具有综合性的优势，使之超越百戏的伎艺表演而升华为戏剧艺术。在唐代，虽然“杂剧”还包含了歌舞戏、杂伎、博戏、谐戏等，但由于有“剧”，也即诨科对白的因素，使之成为区别于杂戏的重要标志。至北宋，诨科对白剧遂成为杂剧的主体。

早在杂剧诞生之前，戏剧的表演的散乐百戏在先秦就已出现，但直到唐代，它一直局限在杂戏的戏路里，未越雷池一步。我们所熟悉的周代的腊祭傩戏，战国时的左倡右优表演，汉代的角抵奇戏、曼衍之戏、东海黄公、总会仙倡、都卢寻橦，魏晋的白纻舞、杯盘舞、团扇郎，南北朝的山车巨象、吞刀吐火、杀马剥驴、拨井之戏、郭公傀儡、兰陵王等等，这些所谓“百戏”的戏剧发育了千年之久，一直都局限在杂戏的范畴，原因就在于其中任何一种戏都缺少综合性的能力。这一僵局，直到杂剧的问世才被打破。在对抗性诨科的戏剧因素出现之前，单个伶人的滑稽表演也曾流行，但无法成对抗性的“剧”。如楚庄王时的优孟，秦始皇时的优旃，汉武帝时的郭舍人、东方朔，梁简文帝时的伶人王洛，北齐时的伶人石洞箫，等等。试举二例以观单人的滑稽表演与对抗性诨科的差异。

《史记·滑稽列传》：

> 优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啗以枣脯。马病肥死，使群臣丧之，欲以棺椁大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：“有敢以马谏者，罪至死。”优孟闻之，入殿门。仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰：“马者王之所爱也，以楚国堂堂之大，何求不得，而以大夫礼葬之，薄，

请以人君礼葬之。”王曰：“何如?”对曰：“臣请以雕玉为棺，文梓为椁，楩、枫、豫章为题凑，发甲卒为穿圹，老弱负土，齐赵陪位于前，韩魏翼卫其后，庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”王曰：“寡人之过一至此乎！为之奈何?”优孟曰：“请为大王六畜葬之。以垅灶为椁，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于人腹肠。”于是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。

《启颜录》：

高祖尝令人读《文选》，有郭璞《游仙诗》，嗟叹称善。诸学士皆云：“此诗极工，诚如圣旨。”动筩即起云：“此诗有何能，若令臣作，即胜伊一倍。”高祖不悦，良久语云：“汝是何人，自言作诗胜郭璞一倍，岂不合死。”动筩即云：“大家即令臣作，若不胜一倍，甘心合死。”即令作之。动筩曰：“郭璞《游仙诗》云‘青溪千余刃，中有一道士’，臣作云‘青溪二千仞，中有两道士’。岂不胜伊一倍。”高祖始大笑。①

以上两例优伶之滑稽语虽因荒谬感而产生戏谑效果，但皆为一人说笑，缺乏对抗性，无法产生冲突，因此也就无法发育成具有情节性的戏剧扮演。

那么，作为剧核的对抗性诨科何以会在唐代出现？这是因为有了适宜的土壤。在我看来，这一土壤就是当时盛行的剧谈之风。那么，此风自何而来？我以为来自魏晋的论难。论难不自魏晋始，但成为社会习尚则在魏晋。当时的士大夫受佛教玄谈的影响，好斗机锋，论难成风，王衍、王澄、谢鲲之辈皆为论难高手。建兴初年，著名辩士华谭还著述了我国第一部有关论难的理论著作《辩道》，凡三十卷，剧谈就是在此基础上形成的。在斗口一义上，二者相通。南唐人史氏《钓矶立谈》：“是以一时豪杰，如萧俨、江文蔚……之徒，举集其门。（韩）熙载又长于剧谈，与相反复论难，多深切当世

① 《太平广记》卷247引，第1916页。

之务。”当然，如前所述，剧谈更具有戏谑诮难之义。事实上，某些带有嘲诨意味的论难，已和后世的戏剧相当接近，如《启颜录》中有一段北齐弄痴人石动筩与法师的论难即是例子：“大德法师开讲，道俗有疑滞者，即论难议。援引大义，说法门，言议幽深，皆在雅正。动筩最后论议，谓法师曰：‘且问法师一个小义：佛常骑何物?’法师答曰：‘或坐千叶莲花，或乘六牙白象。’动筩云：‘法师今不读经，不知佛所乘何物。’法师问云：‘檀越读经，佛骑何物?’答曰：‘骑牛。’法师曰：‘何以知?’‘经云：世尊甚奇（骑）？特非骑牛。’座皆大笑。”如果我们将这一诮难与唐代李可及的《三教论衡》剧相比，就不难发现，后者与之一脉相承。只不过前者是现场随机打诨，后者是代言扮演。可以说，论难剧谈的对抗性冲突是杂剧打诨宾白的直接诱因，是杂剧发生的一个重要源头，它导致了伎艺性的杂戏向戏剧性的杂剧转化。

对抗性诨科表演从唐代开始出现，至北宋已经成为杂剧的主体。前面提到的唐代《三教论衡》剧就是著名的例子。北宋的教坊例戏《献香杂剧》，见《续墨客挥犀》卷五“献香杂剧”条：

> 熙宁九年，太皇生辰，教坊例有献香杂剧。时判都水监侯叔献新卒，伶人丁仙现假为一道士，善出神，一僧善入定。或诘其出神何所见？道士云：“近曾出神至大罗，见玉皇殿上有一人披金紫，熟视之乃本朝韩侍中也。手捧一物，窃问傍立者，云：‘韩侍中献国家《金枝玉叶万世不绝图》。’”僧曰：“近入定到地狱，见阎罗殿侧有一人衣绯垂鱼，细视之乃判都水监侯工部也。手中亦擎一物，窃问左右，云：‘为奈河水浅，献图欲别开河道耳。’”时叔献兴水利以图恩赏，百姓苦之，故伶人有此语。

又《夷坚志支乙》卷四：

> 崇宁初，斥远元祐忠贤，禁锢学术。凡偶涉其时所为所行，无论大小，一切不得志。伶者对御为戏，推一参军作宰相据坐，宣扬朝政之美。一僧乞给公凭游方，视其戒牒，则元□三年者，

立涂毁之，而加以冠巾。一道士失亡度牒，问其披戴时，亦元祐也，剥其羽衣。使为民。一士人以元祐五年获荐，当免举，礼部不为引用。来自言，即押送所属屏斥。已而主管宅库者附耳语曰："今日于左藏库请得相公料钱一千贯，尽是元祐钱，合取钧旨。"其人俯首久之，曰："从后门搬入去。"副者举所持挺扶其背曰："你做到宰相，元来也只要钱。"是时至尊亦解颜。

此类在宋代杂剧甚多，表明以单人的滑稽表演或伎艺性的杂戏已经过渡到了以对抗性喜剧冲突为主的戏剧。这种戏剧必须以代言体的形式进行扮演，虽然故事性还不强，表现的手段还比较单一，但这种形式可以囊括众多的传统戏谑表演，将以往扮演性不强、以滑稽说笑为主的伶人临场发挥，变成可以反复上演的例戏。

四、剧核二：叙事性曲体

自从唐代杂剧采纳对抗性诨科的表演形式后，杂剧开始从杂戏、歌舞戏之类弱扮演性质的泛戏剧形态抽离出来，过渡到以谐谑为主的北宋杂剧。其形态的主要特点是代言体，扮演性强，以诨科对白为主，类似今日之话剧小品。和后世之戏曲相比，北宋杂剧的情节性不强，形式单一。无疑，北宋杂剧在由谐谑之杂剧演变成以歌舞演故事的真戏曲的过程中，曲体起了至关重要的作用。所谓"曲体"指的是由一定体制结构而成的大曲，或若干只曲按一定规律的组合，包括唱赚、传踏、诸宫调、套曲等等，但从中国戏曲发展的历史看，是曲体中的叙事性大曲发挥了关键性作用。从以下的论证可以看出，这种大曲具有很大的弹性和容量，这就使得它与对抗性戏谑一样，具有足够的凝聚功能，可以将舞、歌、白、叙事表演熔铸一体。

我们知道，大曲皆是舞曲，但大曲本身也在不断的变化。和唐代的大曲相比，宋代的大曲形式不再像以前严格，不再需要严格执行数十解的既定程序，可以根据需要删去某些乐节，从而大大增加了宋代大曲的表现力和适应性。因此，宋代大曲开始由纯粹的舞曲向叙事性歌舞演变，这种演变主要体现在：原来由器乐伴奏的曲逐步向歌唱之曲过渡，使后者具有了叙事的条件。唐及北宋年间，大

曲的表演形态，多由一人在曲破时入场舞蹈表演，北宋《乐书》有载：“至于优伶常舞大曲，惟一工独进，但以手袖为容，踏足为节，其妙串者，虽风旋鸟骞不逾其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异姿，制俯仰百态横出，然终于倡优诡玩而已。”[①] 1951年在河南禹县白沙镇颍东墓区“大宋元符二年”（1099）墓前室东壁发现了北宋大曲舞蹈图，图中绘乐人十一人，其中十人演奏乐器，中间一人屈膝扬袖作舞[②]。而且，大曲中可吸收其他曲调，《太平广記》记云：

> 独孤曰：“公试吹【凉州】。”至曲终，独孤生曰：“公亦甚能妙，然声调杂夷乐，得无有龟兹之侣乎？”李生大骇起拜曰：“丈人神绝，某亦不自知，本师实龟兹人也。”又曰：“第十二迭误入【水调】，足下知之乎？”李生曰：“某顽蒙，实不觉。”独孤生乃取吹之，李生更有一笛，拂拭以进。独孤视之曰：“此都不堪取执者，粗通耳。”乃换之，曰：“此至入破必裂，得无悋惜否？”李生曰：“不敢。”遂吹声发入云，四座震栗。李生蹙踖不敢动，至第十三迭，揭示谬误之处，敬伏将拜，及入破，笛遂败裂，不复终曲。李生再拜，众皆帖息，乃散。[③]

【凉州】之间加入了【水调】，且行家里手也难以发现，说明大曲也是一种具有兼容性的曲子。因此，认为大曲就是《璧鸡漫志》或《梦溪笔谈》所塑造的繁杂、规整的形制是一种认识上的误区。事实上，《璧鸡漫志》与《梦溪笔谈》的表述相互之间也有很大的差别，和现存的大曲也不尽相同，就是例子。

在宋代，大曲的歌唱成分在逐渐增强，如《苏黄滑稽帖》“舞曲报德”条记云：“苏曰：杜黄裳少年，好行阴德，枯骨辄葬之。鬼辄报德，或获宝剑，或获藏镪。士有效之者，见一枯骨，绨袍而葬之。

① 宋·陈旸《乐书》卷185。

② 参见宿白《白沙宋墓》。

③ 《太平广记》卷204“李謩”条引《逸史》，第1553页。

忍寒至三更，鬼啸于檐曰：'秀才会唱【凉州】、【伊州】否？仆是开元中梨园舞旋，意待与秀才舞个曲破，聊以报德。'"[1] 观此，则知大曲可将声乐替代器乐，从而使大曲获得了叙事的功能。保存至今的大曲歌词仅有十三种：董颖的【道宫薄媚·西子词】、曾布的【水调歌头·冯燕传】、史浩的【采莲·寿乡词】、赵以夫的【薄媚摘遍】、史浩的《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《剑舞》、《渔父舞》、无名氏【惜奴娇】曲破、无名氏【惜奴娇·巫山神女】曲破、曹勋的【法曲道情】。

这些大曲有六种属于叙事性大曲，包括董颖的【道宫薄媚·西子词】、曾布的【水调歌头·冯燕传】、史浩的《剑舞》（演项庄刺沛公与公孙大娘舞剑器事）、洪适的【勾南吕薄媚舞】、【勾降黄龙舞】，此五种故事大曲属歌舞戏性质，与后世"真正之戏曲"尚有一定的距离。王国维《戏曲考源》曾指出："今以曾、董大曲与真戏曲相比较，未必与所演之人物所要之动作相适合。其词亦系旁观者之言，而非所演之人物之言，故其去真戏曲尚远也。至由叙事体而变为代言体，由应节之舞蹈而变为自由之动作，北宋杂剧已进步至此否，今阙无考。"其《宋元戏曲史·宋之乐曲》则进一步指出："此种大曲（即董颖的薄媚西子词——著者），遍数既多，虽便于叙事；然其动作皆有定制，欲以完全演一故事，固非易事。且现存大曲，皆为叙事体，而非代言体，即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也。"此外，杨荫浏《中国古代音乐史稿》认为史浩的《渔父舞》也是故事大曲[2]。

虽然上述大曲中有六种大曲故事主要以歌舞叙事为主，但和鼓子词的说唱叙事不同[3]，其中已包含了某些演述与代言的因素。现存最早的具有代言性质的故事大曲见董颖【道宫薄媚·西子词】"排遍第九"即代越王勾践进行演唱，抒发自己的愤激之情："自笑平生，英气凌云，凉然万里宣威。那知此际，熊虎涂穷，来伴麋鹿卑栖。既甘臣妾，犹不许，何为计。争若都燔宝器，尽诛吾妻子。径将死

---

① 宋·祝穆《古今事文类聚别集》卷20引。

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第340页。

③ 叙事性的鼓子词见赵令畤的【商调蝶恋花·会真记】、【醋葫芦·刎颈鸳鸯会】，可比较。

战决雄雌，天意恐怜之。偶闻太宰，正擅权，贪赂市恩私。因将宝玩献诚，虽脱霜戈，石室囚系。忧嗟又经时。恨不如巢燕自由归。残月朦胧，寒雨萧萧，有血都成泪。备尝险厄返邦畿。冤愤刻肝脾。”又，其中的曲破则不仅有代言演唱，还有舞蹈表演，“入破第一”：“窣湘裙，摇汉佩。步步香风起。敛双蛾，论时事。兰心巧会君意。殊珍异宝，犹自朝臣未与。妾何人，被此隆恩，虽令效死。奉严旨。”此歌词中表演者自谓“妾”，乃代西施所言。

此外，王寂的《辽东行部志》记载了四种大曲故事，虽然所在地在金，但这些艺术形式是从宋传播过去的：“（明昌元年即1190年三月）丁卯，予卧榻围屏四幅，皆著色，画大曲故事。公余少憩各戏题一绝句，【湖谓州】云：‘相如游倦弄琴心，帘下文君便赏音。犊鼻当年卜偕老，不防终有白歌吟。’【新水】云：‘徐郎生别一酸辛，破镜还将粉泪匀。纵使三年不成笑，只应学得息夫人。’【薄媚】云：‘深知岁不利西行，郑六其如誓死生。异类犹能保始终，秦楼风月却无情。’【水调歌头】云：‘墙头容易许平生，绳断翻悲覆水瓶。子满芳枝乱红尽，东君不管尽飘零。’”[①] 其中，有的故事大曲在关汉卿的杂剧中也有记载。如《杜蕊娘智赏金钱池》楔子【仙吕·端正好】：“郑六遇妖狐，崔韬逢雌虎，那大曲内尽是寒儒。想如今晓古人家女，都待与秀才每为夫妇。”其中“郑六遇妖狐”大曲即王寂《辽东行部志》【薄媚】大曲故事。以下对此四种故事性大曲作一梳理。

【湖谓州】即【胡渭州】，敷演卓文君私奔司马相如故事，该歌舞剧在《武林旧事·官本杂剧段数》中载有类似的剧目，题《相如文君》，列于“和曲之剧”之中[②]，可见该剧有曲，只是未知是否即【胡渭州】。又曾慥《乐府雅词》卷上《调笑集句》中有《文君》：“锦城丝管日纷纷，金钗半醉坐添春。相如正应居客右，当轩下马入锦茵。斜倚绿窗鸳鉴女，琴弹秋思明心素。心有灵犀一点通，感君绸缪逐君去。”“君去。逐鸳侣。斜倚绿窗鸳鉴女，琴弹秋思明心素，一寸还成千缕。锦城春色知何许，那似远山眉妩。”该诗以转踏的形

---

① 金·王寂《辽东行部志》，第288页。

② “和曲之剧”是借用院本名目中的“和曲”一名所提出的概念，用以指谓官本杂剧段数的含有大曲、法曲、诸宫调、普通词调的剧目。说详第六章第四节。

式咏卓文君私奔司马相如故事，此诗自“九重传出”，前有勾队词，次有口号，接下来，以一诗一词咏一故事，《文君》为其中第六曲，最后是放队词，可见其本为宫廷歌舞之曲。《乐府雅词》编于南宋初绍兴十六年（1146），因此，以转踏方式演唱《文君》故事至少在南宋初就已经流行。罗烨《新编醉翁谈录》甲集卷一《小说开辟》有《卓文君》。此后，以卓文君私奔司马相如故事为题材的戏曲甚多，《宦门子弟错立身》第五出【排歌】咏传奇名有《鸳鸯会》，《卓氏女》，杂剧有元孙仲章《卓文君白头吟》，汤式《风月瑞仙亭》，明朱权《卓文君私奔相如》。

【新水】敷演陈乐昌公主破镜重圆故事。罗烨《新编醉翁谈录》癸集卷一有“乐昌公主破镜重圆”故事。据《中原音韵》云，宋代有《乐昌分镜》的戏文，元代沈和有《徐驸马乐昌公主分镜记》杂剧。本事出自《本事诗》，叙徐德言娶陈后主妹乐昌公主为妻，值天下将乱，恐二人日后分散，乃碎一镜各执其半，相约他年元宵卖于都市，以为凭信。陈亡，徐德言持镜至都，访得公主在杨速府邸。随着约定日期的到来，公主持镜而泣，杨素获悉其事，遂招德言往晤，并放公主归，夫妇遂返江南偕老。

【薄媚】即演述著名的“郑六遇妖狐”故事。本事见唐沈既济《任氏传》，其文云：“任氏，女妖也。有韦岑使君，从父妹婿曰郑六，偕行于长安陌中，见白衣妇人，容色姝丽。郑戏曰：‘美艳若此，徒行何也?’白衣笑曰：‘有乘不相假，不徒行何为?’相视大笑。随至乐游园，室宇甚丽，酣饮欢寝，晨兴，乃约后期而去。问里人曰：‘自北之东，谁氏之宅?’曰：‘旧隤墉弃地也，此中有一狐，多诱男子，尝三见矣。’后复遇之，谓郑曰：‘人间如某者非一，公自不识耳。凡某之徒，为人忌者，为其伤人。某则不然，公未见恶，愿奉巾栉，意有小怠，自当屏退，不待逐也。’乃税小宅与居。岑见之发狂，拥而凌之，捍御数四，长叹曰：‘嗟乎！郑六之可哀也！有六尺之躯不能庇一妇人。’岑遽置之，自是日与之游，私相狎昵，唯不及乱而已。后岁余，郑子调官金城，邀与俱往。任氏曰：‘有巫者言，某今岁不利西行。’郑固请之，不得已，遂行。乘马居郑前，郑策驴于后。时西州围人猎于洛川，适值于道。苍犬腾出，任氏欻坠地，复本形而南驰，为犬所获。衣服悉委于鞍上，履袜犹

悬于镫间，若蝉蜕然。郑赎以瘗之，大恸而归。”①

【水调歌头】演井底引银瓶事。宋元戏曲及说唱演此题材者颇多，如《武林旧事·官本杂剧段数》中有《裴少俊伊州》，《南村辍耕录·院本名目》中《鸳鸯简》、《墙头马》，金代诸宫调有《井底引银瓶》②，元杂剧有白朴《裴少俊墙头马上》。本事见唐白居易《白氏长庆集》卷四《井底引银瓶》："井底引银瓶，银瓶欲上丝绳绝。石上磨玉簪，玉簪欲成中央折。瓶沉簪折知奈何，似妾今朝与君别。忆昔在家为女时，人言举动有殊姿。婵娟两鬓秋蝉翼，宛转双蛾远山色。笑随戏伴后园中，此时与君未相识。妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨。墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。知君断肠共君语，君指南山松柏树。感君松柏化为心，暗合双鬟逐君去。到君家舍五六年，君家大人频有言。聘则为妻奔是妾，不堪主祀奉苹蘩。终知君家不可住，其奈出门无去处。岂无父母在高堂，亦有亲情满故乡。潜来更不通消息，今日悲羞归不得。为君一日恩，误妾百年身，寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。"

问题是，这些故事性大曲和宋杂剧有何关系？

从内容看，宋代《官本杂剧段数》中的“和曲之剧”和故事性大曲有的是同名的，这说明了二者的亲缘关系。如上述《裴少俊伊州》、《相如文君》，又如元白朴《天籁集》卷上有《水龙吟》《登岳阳楼感郑生龙女事谱大曲薄媚》③，此词是白朴用《水龙吟》词来歌咏“郑生龙女事谱大曲薄媚”的，而《官本杂剧段数》中正有《郑生遇龙女薄媚》，可见至元代，宋杂剧《郑生遇龙女薄媚》依然传世。从表演形式上看，故事大曲与杂剧的关系十分密切，就其戏剧性要素而言，已有故事、歌舞，甚至有一定的扮演性质。而且，对于《官本杂剧段数》中的“和曲之剧”是如何表演的，由于缺乏直接材料还不清楚。但根据当时杂剧还不成熟的情况看（比如尚未见到以套曲演唱的剧目），大多是以大曲进行表演的，因此故事性大曲和大曲名的官本杂剧有可能是一回事。

---

① 《类说》卷28引《异闻集》。

② 董解元《西厢记诸宫调·断送引辞》【柘枝令】。

③ 此材料由胡忌先生发现，并指出："《天籁集》词《水龙吟》序有谱郑生遇龙女大曲薄媚，题名与此目全同，惜其词不传。"《宋金杂剧考》，第161页。

北宋的谐剧是如何与大曲搭上架的，《都城纪胜·瓦舍众伎》中提供了一条线索："教坊大使在京师时，有孟角球曾撰杂剧本子，又有葛守成撰四十大曲词，又有丁仙现捷才知音，绍兴间亦有丁汉弼、杨国祥。"这段话就其行文逻辑来看，旨在说明杂剧文本、音乐、演员三者的基本概况：孟角球撰杂剧本子，葛守成撰四十大曲词，丁仙现演剧，其后又接着说明杂剧的体制和脚色。整个一段话皆与杂剧有关，可以认为，葛守成所撰四十大曲词是为杂剧而作的。据此，北宋时杂剧就开始和大曲融合。

由于大曲在杂剧中所据有的重要地位，杂剧演员皆将大曲的掌握视为一个合格演员的必备条件，这一标准直到元明皆是如此。《南村辍耕录·燕南芝庵先生唱论》："词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲。"朱有燉杂剧《天香圃牡丹品》第一折【金盏儿】："常子是怀裹着十大曲，袖褪着《乐章集》。"山西长子县发现的《唐乐星图·大小散乐》："男记四十大曲，女记三千小令。"①《唐乐星图》虽为清嘉庆抄本，但这是一个历代反复重抄本，因为该图别本记有"唐乐星行早七晚八图卷，维大明嘉靖元年厶月厶日重抄"，可见，《唐乐星图》出现在明嘉靖元年以前。

五、一个需要追问的问题：谐剧和大曲的结合是必然的吗？

如果以后见之明来反观宋代杂剧的发展，不难发现，谐剧必须和歌唱音乐相结合，才能形成后世的戏曲。但我们看到，在宋代流传下来的官本杂剧剧目中，这种"歌唱音乐"基本上被局限在大曲之中。在上一节中，我们论证了谐剧与大曲结合的可能性如大曲的变通性、大曲的故事性、大曲的代言性、大曲的弹性等等，并有《官本杂剧段数》中的"和曲之剧"为证，似乎已经完成了我们对杂剧形成的机理的论证。但是，发生的历史并不一定具有必然性，偶然的因素同样会影响历史的进程。因此，我们需要进一步追问，谐剧只能和大曲结合才能形成日后的戏曲吗？

引起怀疑的理由是：大曲并不是将谐剧导向戏曲的最佳选择。

① 李天生《唐乐星图校注》，《中华戏曲》第13辑，第25页。

和当时大量流行的民间曲子相比，大曲的形式板滞，音乐单调，正如学者指出的那样，大曲和杂剧的结合还存在以下问题。第一，杂剧在表演时可以根据剧情的需要自由行动，而大曲的动作却要受到节奏的限制，如何兼顾？王国维《唐宋大曲考》中将杂剧与大曲进行比较后说："《武林旧事》、《辍耕录》所载之宋金杂剧院本，其为大曲者，十得二三焉。又知此种杂剧与曾布之【水调歌头】、董颖之【薄媚】，不甚相远也。顾大曲动作，均有节度，与戏剧之自由动作，不能相容。而宋时戏剧，散见于小说者颇多，皆随时随地，漫作谐谑，均于歌曲无涉。然则二者如何合并？又其合并于何时？此今日所当研究者。"王国维认为杂剧利用大曲进行表演时对大曲的节奏难以兼顾。但他认为，在宋代的鼓子词、曲破、大曲、传踏、赚词、舞曲、法曲等歌舞中，与后世戏曲最接近的是大曲、传踏，其他诸类或只歌不舞，或只舞不歌，传踏则歌舞相兼[①]；而大曲则广泛运用于宋代杂剧及金元院本之中，只是此类大曲如何与谐谑之杂剧如何合并，何时合并不甚了了。第二，宋杂剧中的大曲，是否只唱其中的曲破部分？如何演唱？任半塘对此提出了一种猜想，认为宋杂剧中的大曲，只唱其中的曲破部分："宋官本杂剧内，用大曲者且百本以上，惜其实际究竟如何歌唱，如何演故事，如何具说白，今尚不明。疑其名目虽同大曲，实际只唱曲破，而兼唱其他杂曲。"[②] 第三，大曲多半以声和舞为主，不注重词，如何配合杂剧演述？王国维在比较史浩《鄮峰真隐漫录》中的舞曲后认为："宋人所用的大曲，多半以声和舞为主，并不以词为主，所以往往不免发生有声无词的现象。自从北宋葛守诚撰四十大曲以后，于是教坊大曲，这才完全有词。可是在南宋修内司所编的《乐府混成集》里，所载大曲一项，有数百解，而有谱无词的仍居半数。由此可见，南北宋的大曲全是不注重词的。"由毓淼也袭此看法[③]。

事实上，大曲确实可以和杂剧结合，并在一定的范围内取得支配地位，但这种戏曲的局限也同样存在。正因为如此，大曲在日后

---

① 王国维《宋元戏曲史·宋之乐曲》。

② 任半塘《唐戏弄》，第915页。

③ 由毓淼《汉唐宋的大曲》。

的戏曲音乐中，只占据十分有限的地盘，大部分都让位给了大曲之外的民间曲子。既然如此，何不直接与民间曲子结合呢？从技术看，这应该不成问题。在我看来，这甚至比走大曲路子更为容易些，且不说当时民间曲子的流行，大曲如何难以掌握，而且现成的例子就有诸宫调、唱赚，因此问题出在技术之外。那么，究竟是什么因素导致杂剧走了一条超乎常规的道路呢？根据我们掌握的材料，这一因素来自政治文化的干扰。先看以下材料：

《宋会要辑稿·乐三》：

> 大观二年八月，新乐成，诏令：……旧来淫哇之声如打断、哨笛、呀鼓、十般舞之类，悉行禁止，违者杖一百，听之者加二等，许人告，赏钱五十贯文，其淫哇曲名令开封府便行取索，申尚书省审讫，颁下禁止。①

《宋史·乐志四》也有相同的记载，但时间是"政和三年五月"，且强调违反者"与听者悉坐罪"，未知是否将大观的政令又重申一遍。

《宋会要辑稿·乐五》：

> 太平兴国中，伶官蔚茂多侍大宴闻鸡唱殿前，都虞候崔翰问之曰："此可被管弦乎？"茂多即法其声制曲曰【鸡叫子】。又，民间作新声者甚众而教坊不用也。②

宋高承《事物纪原》卷九"吟叫"条：

> 嘉祐末，仁宗上仙，自帝即位至是殆五十年。天下稔于丰乐，不意邦国凶变之事，而英宗谅阴不言，能昭其功，然四海方遏密，故市井初有叫果子之戏，其本盖自至和、嘉祐之间叫【紫苏丸】，洎乐工杜人经【十叫子】始也。京师凡卖一物，必

① 徐松辑《宋会要辑稿》第8册《乐三》，第320页。

② 徐松辑《宋会要辑稿》第8册《乐五》，第349页。

有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间以词章以为戏乐也，今盛行于世又谓之吟叫也。

从上述材料中可以看出，教坊的伶官们非常熟悉当时的民间曲子，并且完全能自创类似的曲子。伶官蔚茂多闻鸡鸣即兴编曲，其创作的【鸡叫子】一直保留在元明戏曲中，前引《文酒清话》中提到的仁宗时教坊副使杜人经，根据京师叫卖声自创【十叫子】。可见，教坊完全有能力将杂剧与民间曲子结合，直接走向后世南北杂剧的形态。而之所以未能如此，就是由于统治者的阻挠，正是他们将打断、哨笛、呀鼓、十般舞等视为“淫哇之声”，甚至开列淫哇曲名的清单，让开封府进行禁止。其结果是，“民间作新声者甚众而教坊不用也”，人为地阻断了戏剧发展的道路。值得注意的是，禁令发布的时间，正是杂剧探求新路的时期，为了填补民间曲子挪出的空间，按照当权者的旨意，葛守成撰了“四十大曲词”，使杂剧得以与大曲进行结合，后世伶人需要掌握所谓四十大曲，当与此不无关系。而且，政和大观的相关规定，在南宋被重申，宋孝宗淳熙六年，“命有司兼酌元丰、大观旧典，以为后世法程”[①]。从而让杂剧走上了一条我们所见到的那条道路。如此，也让我们理解了何以《官本杂剧段数》中以诸种大曲合成的杂剧，占半数之多，因为，“官本”就是当局需要的杂剧。至于民间，应该具有与民间小曲相结合的杂剧，这就是我们下面将要论及的南戏。

这就提示我们，事物在其发展的过程中，并不能完全按照自身的逻辑行进，也即不能走纯技术的路向，而必须将其置于整个文化生态环境中进行考察。

第三节　宋代杂剧类群的相关群落

一、杂剧类群的孕育场

《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条有一节关于北宋杂剧的记

① 《宋史》卷130《乐志五》。

载，从中可以看出杂剧是在怎样的环境下演出的，以及伴随演出的其他相关品种。这对我们考察杂剧类群提供了十分可信的资料：

> 崇、观以来，在京瓦肆伎艺，张廷叟孟子书主张。小唱李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者。嘌唱弟子张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。教坊减罢并温习张翠盖、张成、弟子薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿奴、称心等。般杂剧：枝头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣；悬丝傀儡张金线、李外宁；药发傀儡张臻妙。温奴哥、真个强、没勃脐、小掉刀，筋骨、上索，杂手伎。浑身眼、李宗正、张哥，球仗踢弄。孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李教详，讲史。李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九，小说。王颜喜、盖中宝、刘名广，散乐。张真奴，舞旋。杨望京，小儿相扑。杂剧、掉刀、蛮牌董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、俎六姐。影戏丁仪，瘦吉等弄乔影戏。刘百禽，弄虫蚁。孔三传、耍秀才诸宫调。毛详、霍百丑，商谜。吴八儿，合生。张山人，说诨话。刘乔、河北子、帛遂、胡牛儿、达眼五、重明乔、骆驼儿、李敦等，杂吡。外入。孙三神鬼，霍四究，说《三分》。尹常卖，《五代史》。文八娘，叫果子。其余不可胜数。不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。教坊钧容直，每遇旬休安乐，亦许人观看。每遇内宴，前一月，教坊内勾集弟子小儿，习队舞作乐，杂剧节次。

“京瓦伎艺”在北宋京城开封，是当时中国最大的民间演艺场所，在某种意义上可以看作是中国戏曲的类群场，其中所列举的诸种伎艺皆与杂剧相处于同一环境，势必相互作用、相互影响。站在杂剧的立场看，这些伎艺皆可视作杂剧的亲缘品种，如：说《孟子书》、小唱、嘌唱、杖头傀儡、药发傀儡、杂手伎、球仗喝弄、讲史、小说、散乐、舞旋、小作相扑、掉刀、蛮牌、影戏、弄虫蚁、诸宫调、商谜、合生、说诨话、杂班、说《三分》、《五代史》、叫果子、队舞。关于宋代的杂剧相关群落最集中的描述见《大字应用碎金》卷下《技乐篇》，其“技艺”条：

击缶、拟金、抚琴、鼓瑟、轧蓁、调筝、撞钟、鸣鼓、吹角、吹螺、打钹、鼓簧、吹箫、吹笙、敲磬、弹丝、击筑、调弦、按谱、踏靳、弄铃、弄弹、射亲、端亲、投壶、教鱼、斗鸡、走狗、弄蛇、骁骑、神鬼、装鬼、狮豹、鞦韆、踢弄、上竿、筋斗、刀门、泥丸、撮药、圣花、藏掖、队戏、揭帐、輥球、驱傩、打球、打硬、商谜、唱赚、说唱、嘌唱、小唱、吟叫、单提、说话、小说、演史、说经、相扑、傀儡、影戏、杂剧、杂班、烟火、唱词、弹琴、教詧、道情、缠令、耍曲、弄重、大旗、踏绳、马骑、筑球、弄猴、风筝、纸鸢、跶石、拴盘、飞梳、射俭、拍弹、椀珠、拗腰、擘索、斗牛、缠马、舞剑、吞枪、水瓯、浑脱、唱传、吹笳、蹴鞠、宫调、管色、窠段、关捩、赌弄、骰子、斗叶、骰盆、八义、胡字、转弈、下棋、弹棋、围棋、象棋、双陆、鳖棋、取只、长行、棋局、抛堉、击壤、藏阄、摊赌、樗蒲、打马、拶球、射弩、唱采、消夜、选官、选仙、选花、选食、西湖、胜赏、图打、朱和、么裹、大买、快幺、三五、揭犬、斗鸡、青菜、黄头、画眉、鹌鹑、促织、斗草、斗鱼、撼钱、柜坊、讨头、出九、觅缠、唱采、输赢、阄拈。

“戏谑”条：

悦乐、合曲、填词、讴唱、打令、猜字、打诨、詀謰、相嫽、厮拨、谐谑、欢娱、宴会、帐设、劝酒、设放、赏玩、猜糖、花牌。

“舞旋”条：

队舞、柘枝、调笑、舞绾、鲍老、地仙、速始、斋郎、棹刀、蛮牌、剑器、神杖、细旦。

“俳优”条：

温习、作场、勾栏、腰棚、回头、摽手、收拾、散场、旗帐、名牌。

此书共有两种版本传世，一为沈兼士得于内阁大库本，题名《碎金》；一为北京图书馆特藏部藏本，题《明本大字应用碎金》，为明洪武四年所刻。《明本大字应用碎金》是一本民间百科性质的字书，所谓“明本”并非指该书成书于明代，而是指现存该书刊刻于明代。至于该书最早的成书时代，应该在宋代，因为该书的《州郡篇》、《品官篇》、《司局篇》中所涉及到的某些地名、官制、机构仅存于宋代，元明早已不存。而且该书标明“应用”，反映了该书所记载的语汇正在当时的社会上流通，因此，该书与一般保存语言发展史的辞书不同，具有很强的时代特征。如该书《品官篇》第一条为“上柱国”，这一勋品北宋徽宗政和三年（1113）即被废止，南宋不再授予，仅对安南等藩属国加封过上柱国，见《宋会要辑稿·职官十》、《宋史·职官志九》。此外，该书《书籍篇》提到的史书包括《史记》，两《汉书》，《三国志》，两《晋书》，《南》、《北史》，《隋书》，《唐书》，《五代史》，《资治通鉴》，《续资治通鉴长篇》，这些史书只截止到北宋为止，而不及《宋史》、《元史》。另外，在儒教和诸子条目中，也未提及南宋影响至巨的二程与朱熹。当然，该书也有部分内容是明代才出现的，如“直隶州郡”条中涉及的州府名，是明初朱元璋开始设立的，但未提及明成祖永乐年后才出现的“南直隶”、“北直隶”，可见该书形成有一个发展过程，最早成书于南宋年间，最晚定型于明初。据余嘉锡先生考证，此两种刻本虽皆成于明，但其书宋元已有。余嘉锡认为，北图本虽为明刻，实乃宋本之旧，其“‘明本大字’四字，皆似后来剜改”[①]。

余先生的推断是正确的，今日本天理图书馆即藏有宋刻《重编详备碎金》三卷，题张云翼编，内有嘉熙二年（1238）双桂书院序，据序文，该书“旧本之刊已岁久”，本书乃在旧书上“重编”。据此可知，宋嘉熙本《重编详备碎金》是在张云翼原编的基础上重新增订的。考现存文献，宋代人名称“张云翼”者仅有一人，据《淳熙

① 余嘉锡《内阁大库本〈碎金〉跋》，《余嘉锡论学杂著》，第600页。

三山志・人物志》，张云翼为福建仙游人，绍兴十二年（1142）进士[①]，又据宋《仙溪志》卷二载，张云翼绍兴二十九年任“左从政郎”[②]。《重编详备碎金》当为张云翼任左从政郎时所编，故嘉熙双桂书院序称其为“京华张云翼”。嘉熙本《重编详备碎金》共有四十目，与内阁大库本《碎金》相同，比《明本大字应用碎金》少两目。从具体名目看，《重编详备碎金》与《明本大字应用碎金》共有三十七目相同，不同者仅“州郡”、“帝王”、“品官”三目，后者增加了“易卦”、“算法”二目。我们在《明本大字应用碎金》中发现的明代痕迹，基本上就在“州郡”、“帝王”、“品官”三目中。据此，《明本大字应用碎金》的祖本在南宋绍兴年间就已经成书，我们所引证的“技艺”条，大致乃南宋之旧。

以上诸伎可分为以下四大亲缘类簇：杂戏类簇、说唱类簇、戏谑类簇、歌舞类簇。

二、杂戏类簇及其对戏曲的影响

杂戏类簇的具体内容除上述《大字应用碎金》“技艺”条中的杂戏外，北宋陈旸的《乐书》卷一八七“杂乐”条也有所记载，包括剑戏、燕戏、地川戏、龟抃戏、扛鼎戏、卷衣戏、白雪戏、山车戏、巨象戏、吞刀戏、吐火戏、杀马戏、剥驴戏、种瓜戏、拔井戏、莓苔戏、角抵戏、蚩尤戏、鱼龙戏、漫衍戏、排闼戏、角力戏、瞋面戏、冲狭戏、透剑门戏、蹴鞠戏、蹴球戏、踏球戏、绳戏、剧戏、五凤戏、烂漫乐、猨骑戏、凤凰戏、假妇戏、苏葩戏、橦末伎、舞盘伎、长跻伎、跳铃伎、掷倒伎、跳剑伎、吞剑伎、舞轮伎、透峡伎、高絙伎、猕猴幢伎、缘竿伎、椀珠伎、丹珠伎、都卢伎、车轮折脰伎、辟邪伎、青紫鹿使、白虎伎、掷跻伎、掷倒案伎、透须弥伎、麒麟伎、长蛇伎、凤书伎、檐橦胡伎、藏挟伎、杂旋伎、弄枪伎、蹴瓶伎、擎戴伎、拗腰伎、飞弹伎。

对于这类杂戏的具体内容，《乐书》有所解释，如莓苔戏：“齐永明中，赤城令郑义泰，按孙兴公赋为天台山伎，作莓苔石桥道士

---

① 宋・梁克家《淳熙三山志》卷 28，《宋元方志丛刊》第 8 册，第 8038 页。

② 宋・赵与泌、黄严孙《仙溪志》卷 28，《宋元方志丛刊》第 8 册，第 8285 页。

扪翠屏之状，寻亦省焉，非雅乐也。或谓武帝遣主书董仲民为之，岂古今传闻不同邪?”又如排闼戏：“唐昭宗光化中，孙德昭之徒刃刘季述，帝反正，命乐工作樊哙排闼戏以乐焉。”

事实上，上述杂戏大都属于杂技。《乐书》的注释云：“汉世有橦末伎，又有盘舞，梁谓之舞盘伎。又有猕猴橦伎，长跻伎，跳铃伎，掷倒伎，跳剑伎，吞剑伎，唐世并存，当时又有舞轮伎，盖戏车轮者也。透三峡，盖透飞梯之类也。高絙伎，盖戏绳者也。又有缘竿伎、猕猴缘竿，使弄碗珠伎，丹珠伎。……藏挟幻人之术，盖取物象而怀之，使观者不能见其机。杂旋之伎，盖取杂器圆旋于竿标而不坠也。弄枪之伎，盖工裸带数环卷，一工立数十步外，连掷十余枪以度之，既毕，乃以一卷受其枪也。蹴瓶之伎，盖蹴其瓶使上于铁锋杖端，或水精丸，与瓶相值回旋而不失也。擎戴之伎，盖两伎以首相抵戴而行也。拗腰，则翻折其身手足偕至于地以口衔器而复立也。飞弹，则置丸于地反张其弓飞丸以射之也。”

作为杂剧的类簇，以上杂戏对后世的戏曲产生了深远的影响，很多戏曲都吸收了杂戏的种种手段。在某种程度上，杂戏决定了其基本形态，黄天骥先生已指明了这一点[①]。《目连救母戏文》参合了许多杂伎一同演出，如度索、舞絙、翻棹、翻梯、筋斗、蜻蜓、蹬坛、蹬臼、跳索、跳圈、窜火、窜剑等等（《古本戏曲丛刊》二集）。又如《张协状元》第八出，净和末扮二客商，净向末夸耀自己的本领，实际上是表演杂戏：“（净使棒介）这个山上棒，这个山下棒，这个船上棒，这个水底棒。这个你吃底。（末）甚棒?（净）地，地头棒。（末）甚罪过!（净）棒来与他使棒，枪来与他刺枪。有路上枪，马上枪，海船上枪。如何使棒?有南棒，南北棒，有大开门，有小开门。贼若来时，我便关了门。（末）且是稳当。（净）棒，更有山东棒，有草棒。我是徽州婺源县祠山广德军枪棒部属，四山五岳枪使棒有名人。”又《张协状元》第四十八出，净扮柳耆卿与丑扮王德用相见开场白中表现的射弩、踢球等伎艺：“（净）耆卿也吟得诗、做得词。超得烘儿、品得乐器、射得弩、踢得气球。（末）那些个浪子班头。（丑）记得那一年射

---

① 黄天骥《元剧的“杂”及其审美特征》。

弩子好。（净）最知节措。佐弩需要看箭后，搭箭不要范他人。几番花范还依得，十场赌赛九场输。（丑）那得一年踢气球，尊官记得？（净）相公踢得流星随步转，明月逐人来。记得耆卿踢个左廉，相公踢个右廉。”

明单本《蕉帕记》第三出中也有弄蛇、弄猴、撮弄、吞刀、抛丸等伎艺：“（中净、末扮乞儿，一弄蛇，一弄猴子作教化上。各弄介）【北寄生草】（中净、末）笑富贵空中电，算功名镜里花。一宵露水苏台嫁，一番黑漆凌烟画，一场春梦乌江霸。看腰金衣紫是何人？（中净）只好笼中唬得蛇儿怕。（末）只好筵前唬得猴儿怕！……（中净扮撮弄、老旦扮打锣女人，持马铃刀、弹弓、枪上）（中净）列位相公在上，看小的做一会把戏讨赏。（净）妙妙！你有什么本事？（中净带做介）【北寄生草】（中净）卖解单身控，（生）会走马的了。（中净）千钧只手拿。（小生）是有手力的了。（中净）吞刀任把青锋插，（净）妙！怕人。（中净）抛丸尽着流星打，（净）看脑袋！（中净）飞枪直向云端下。（净）罢了，坏了眼。（中净）有时百尺上竿头，撒身惯使飞鹰来。”

明人宋懋澄《九籥集》称，杂剧即金、元人北九宫，每将进花及时物，则教坊作曲四折，送史官校定，当御前致词呈伎，数日后，复有别呈，旧本更不复进。南九宫亦演之内廷，至战争处，两队相角，旗杖数千，别有女伎，亦几千人，特设内侍领其职。凡傅朱粉人，虽司礼亦时加厚犒，恐于至尊前有所讽刺也①。

三、说唱类簇及其对戏曲的影响

说唱类簇包括说话、小说、演史、说经、调笑、唱词、唱赚、说参请、商谜、平话、诸宫调等等，这些皆是宋代最为流行的民间伎艺。前引《三朝北盟汇编》卷七七《靖康中帙》中，金人求索诸色艺人就包括“杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打金斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家”。《梦粱录》卷二〇“小说讲经史”条：

① 明·宋懋澄《九籥集》卷10，第218页。

> 说话者谓之“舌辩”，虽有四家数，各有门庭。且小说名“银字儿”，如烟粉、灵怪、传奇、公案朴刀杆棒发发踪参之事，有谭淡子、翁二郎、雍燕、王保义、陈良甫、陈郎妇，枣儿徐二郎等，谈论古今，如水之流。谈经者，谓演说佛书。说参请者，谓宾主参惮悟道等事，有宝庵、管庵、喜然和尚等。又有说诨经者，戴忻庵。讲史书者，谓讲说《通鉴》、汉、唐历代书史文传，兴废争战之事，有戴书生、周进士、张小娘子、宋小娘子、丘机山、徐宣教，又有王六大夫，元系御前供话，为幕士请给讲，诸史俱通，于咸淳年间，敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷，盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳。但最畏小说人，盖小说者，能讲一朝一代故事，顷刻间捏合，与起令随令相似，各占一事也。商谜者，先用鼓儿贺之，然后聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜，本是隐语。有道谜，来客念思司语讥谜，又名“打谜”。走智，正猜，来客索猜。下套，商者以物类相似者讥之，又名“对智”。贴套，贴智思索。横下，许旁人猜。问因，商者喝问句头。调爽，假作难猜，以走其智。

上述说唱伎艺都比较好理解，但“说参请”略为费解，据张政烺先生考察，“参请”是禅林之语，即参堂请话之谓。说参请者乃讲此类故事以娱乐听众。参禅之道有类游戏，机锋四出，应变无穷，与宋代杂剧中打诨颇相似。说话人故借用为题目，加以渲染，以作餬口之道[①]。

至于平话，张政烺先生认为即由咏史诗演变而来，平者诗评，话者讲话也。故必是讲史人之话本始有此称，小说中无咏史诗，亦不称平话也。而咏史诗始于唐代的胡曾，前无所承，与汉魏人之咏史绝无关系[②]。

商谜即所谓“瘦词”，又称“隐语”，屈乃鹏《商谜考》根据《都城纪胜》“商谜，旧用鼓板吹【贺圣朝】，聚人猜诗谜、字谜、戾

---

① 张政烺《〈问答录〉与〈说参请〉》。
② 张政烺《讲史与咏史诗》。

谜、社谜”及《南村辍耕录》所收院本名目“猜谜”与其他各曲名并列，认为当时的商谜表演有音乐伴奏[①]。商谜往往和滑稽有关，《南村辍耕录》卷二八称丘处机“以滑稽闻于时，商谜无出其右”，说明二者的密切关系。由于商谜与杂剧的关系很密切，便成为艺人必须掌握的一项重要伎艺。《敬斋古今黈》卷八称伶官刘子才，蓄子才隐语数十卷。

戏曲中有大量有关说唱艺术的内容，这是说唱艺术被吸收进戏曲的证明。《张协状元》第一出即以“诸宫调”唱出来因。姚华《曲海一勺》云：“推班出色，嘲谑于宣和之牌（明李日华《南西厢》传奇，琴红嘲谑出，谱牙牌名甚备）……余或豆丁杂名，情趣双关，摹仿众流，科诨入妙（元曲中集药名题情之词甚多，其集杂剧名、曲名，及常言俗语成套词者尤伙，而《鲛绡记》之草相，《红梅记》之算命，《精忠谱》、《桃花扇》之平话，类不胜举。《还魂记》之驱使千文，则又杂集之变也）。”[②]

《诸宫调风月紫云庭》第一折【混江龙】：“他那里问言多伤幸，絮得些家宅神长是不安宁。我勾栏里把戏得四五回铁骑，到家来却有六七场刀兵。我唱的是《三国志》先饶《十大曲》，俺娘便《五代史》续添《八阳经》。你觑波，比及撺断那唱叫，先索打拍那精神。起末得便热闹，团搭得更滑熟。”按：此处的《三国志》、《五代史》、《八阳经》皆是诸宫调。

说唱艺术直到晚清还保留在京剧剧班中，清人杨掌生《京尘剧录》：“和春（班）曰把子，每日亭午，必演《三国》、《水浒》诸小说，名中轴子。”[③]

四、歌舞类簇及其对戏曲的影响

歌舞类簇包括踏靳、队戏、嘌唱、小唱、道情、缠令、耍曲、队舞、柘枝、舞绾、鲍老、地仙、速始、斋郎、棹刀、蛮牌、剑器等等。陈旸《乐书》卷一八七云：“歌舞戏有代面、拨头、踏摇娘、

① 屈乃鹏《商谜考》，《国文月刊》1949年4月，第78期，第19页。

② 姚华《曲海一勺》，《新曲苑》第6册，第26页。

③ 清·杨掌生《京尘剧录》，《新曲苑》第6册，第5页。

窟儡子等戏，明皇以其非正声，置教坊于禁中以处之。然置教坊以处杂戏可也，必于禁中者，岂古人所谓放郑声远佞人之意耶?”与唐代歌舞戏相比，宋代歌舞戏发生了以下变化：第一，出现了以“乔”为特征的歌舞，即将歌舞与滑稽表演相结合，使之更具戏剧效果。第二，出现了以“队舞”为名义综合表演，这种队舞往往合歌舞、杂剧、百戏等共同演出，尽管在内容上被融合者并未成为一个整体，但却出现了一种形式上的综合，为杂剧的成熟提供了条件。

队舞与杂剧的关系不仅表现在许多舞队的表演被吸收进戏曲中，成为戏曲的一项重要结构方式，而且，队舞的许多表演术语直接成为戏曲表演的基本语汇。如“引戏”、“断送”、“花心”（榾柮儿杂剧)、“唱诨与调笑”等等。

朱有燉《诚斋杂剧》所收入的杂剧有大量讴歌队子、五花爨弄、杂戏的内容。《新编河嵩神灵芝庆寿（全宾)》:“办（扮）鼓腹讴歌队子上……舞唱一折了，众下。”《新编四时花月赛娇容（全宾)》:“玉堂春唱：淋漓酒淹衫袖湿，报道金钗坠。玉指掠云鬟，整顿罗衣袂，(看着那）五花爨弄斟数杯。”[①]《新编瑶池会八仙庆寿（全宾)》:“（末扮吕洞宾引八位神仙上云）贫道吕洞宾的便是，今日正遇千秋寿旦，先同众仙奉献蟠桃，上祝千岁寿，方才瑶池庆会也。……(末云）今日奉献蟠桃，可令仙童来歌道情。办四仙童舞唱蟠桃会，第三折内青天歌一折了。(晓明按：前面未见分折。)（末唱)【川拨棹】我恰才乐悠悠，听沉了仙调讴。弦管清幽，音韵滑熟；瑞霭初收，霞彩盈眸，看仙家蓉城玉楼，黄金鼎篆香浮。(钟离向前献紫玉如意，末唱)【水仙子】汉钟离遥献紫琼钩。(张果老向前献千岁韭，末唱）张果老高擎千岁韭。(蓝采和向前打板舞科，末唱）蓝采和漫舞长衫袖。(曹国舅向前捧一盘寿面，末唱）捧寿面是曹国舅。(铁拐李向前捧铁拐献，末唱）岳孔目这铁拐拄护得春秋。(韩湘子向前献一蓝牡丹花，末唱）献牡丹的是韩湘子。(徐神翁向前捧葫芦献，末唱）进灵丹的是徐信守。(众仙云：吕洞宾先生，你却将甚物庆寿也？末唱）贫道庆寿呵，满捧着玉液金瓯。(众仙云：捧蟠桃庆寿了，俺众神仙却向瑶池赴会也，末唱）瑶池奉献仙桃寿，福禄顺尊

① 明·朱有燉《诚斋杂剧》卷25。

星列宿。享富贵亿千春，乐荣华万年久。"《新编东华仙三度十长生（全宾）》："（众参十长生队子上，摆定）（松仙捧松作士夫办、柏仙捧柏作将军办、竹仙捧竹作儒人办、山仙捧山作神办、鹤仙引鹤作道士办、鹊仙捧鹊作男办、水仙捧水作女办、云仙捧云作女办、鹿仙引鹿作女办、龟仙捧龟作女办）（松仙开云）吾等乃十长生之物，在世千年有余，为因昔日，曾到蓬莱仙境，潜听天仙，相论金丹，讲演妙道，所以长生不老。……（寿星云）即今众仙皆到此，俺仙家快乐，同赏瑞雪，共饮香醪，今十长生各献寿，歌舞一回，又令仙童毛女祝寿庆会也。（寿星队唱舞一折了）"

孟称舜《新镌古今名剧柳枝集》本周宪王《风月牡丹仙》第四折："（扮金母队子上）（九花仙执九般花队子唱上）【转调青山口过清江引】献寿醽，斟美醽，酿百花露香醽……舞春风缥缈红妆面，听一派仙音婉转，万万载永欢娱，千千年共荣显。"孟称舜《新镌古今名剧柳枝集》本周宪王《三度小桃红》楔子："（扮辟支佛队子上）（队舞住开云）今有飞仙会中二圣，为闻天魔音乐，迷却正道，蒙佛法旨，要选一僧下界度他。我等举保慧禅师去度。"第四折："（旦引众舞十七换头花旦五人上云）。（旦）和尚请一盏茶，俺姊妹每舞一回与你看。（众舞科）（十七换头舞罢）（末）小桃，你这不甚好，不似我的舞。【沉醉东风】我那舞又无甚花儿叶子，又无那品竹调丝，一声声正法音，一句句清虚字，听中天玉女歌词，看十六天魔舞柘枝，赛过那翠红乡星眸皓齿。疾（十六天魔队上）（花旦五人舞一折）。"

不少队舞名成为杂剧的曲牌名。其中有个现象值得这注意，杂剧与院本有一部分与唐宋曲名相合，但唐宋曲数以千记，为什么只有这一部分重合？我们发现，这些重合的杂剧与院本名，皆为宋代的队舞，也就是说，有一部分杂剧与院本是由队舞转化而来的。如【乔捉蛇】、【四国朝】、【乔三教】等等。

有些队舞直接演变成后世的戏剧，或戏剧中的一部分。如队舞"乔乐神"——马明王，见《武林旧事》卷二"舞队"，而《宦门子弟错立身》第十二出所述的院本就有《马明王村里会佳期》。队舞"乔学堂"，见《武林旧事》卷二"舞队"，在《院本名目·诸杂大小院本》中有院本《闹学堂》，另有院本《教学儿》，《雍熙乐府》卷一

【醉花阴·灯夕】:“冬冬冬画鼓敲，响珰珰锣声相衬着。见见见傀儡儿齐来，一个个手擎着珍宝，出出出绕周围转几遭，他他他端的是难画难描：是是是院本做一段《乔教学》。”队舞“刘衮”，见《院本名目·冲撞引首》《调刘衮》。队舞“少年游”，见《武林旧事》卷一“圣节”：“杂剧，时和已下，做《四偌少年游》，断送《贺时丰》。”又《宦门子弟错立身》第十二出：“做院本点个《水母砌》，拴一个《少年游》。”《院本名目·拴搐艳段》中有《少年游》。

第四节 “南戏”本义与发源地

从事实的层面作考察，南戏的文献学研究自钱南扬的《南戏概论》、刘念兹的《南戏新证》、孙崇涛的《南戏论丛》、俞为民的《宋元南戏考论》等著作问世，似已无话可说。以诸位先生的功底、识力及用力之勤，南戏历史之遗珠几无所剩。但学术贵在创新，好在包括以上诸位学者在内的诸位前辈已垦荒筑路、标示路径，我们拟在此基础上向前再走一步，对南戏的称谓和语义作追根寻源的考问，并对南戏源自温州之说提供新的证据。

一、称 谓

“南戏”一名究竟是何时出现的？钱南扬、刘念兹以及新近出版的《中国曲学大辞典》皆以元末夏伯和的《青楼集》为最早，《青楼集》原文如下：

> 龙楼景、丹墀秀皆金门高之女也，俱有姿色，专工南戏。

但关汉卿的杂剧《望江亭》第三折中已提到了“南戏”：

> 【马鞍儿】（李稍唱）想着、想着跌脚儿叫；（张千唱）想着、想着我难熬；（衙内唱）酩子里愁肠酩子里焦。（众合唱）又不敢着旁人知道，则把他这好香烧，好香烧，咒的他热肉儿跳！衙内云：这厮每扮南戏那！（众同下）

此句念白，臧晋叔的《元曲选》本夺一“南”字，而机息子的《元人杂剧选》本、王骥德的《古杂剧》本皆存录之。那么，究竟应以谁的说法为准呢？对此，需要分析一下这句台词的背景。衙内这句话是针对前面的一段唱腔【马鞍儿】而言的，这段唱腔由该剧的配角李稍、张千、衙内各自轮唱一句，最后一句由众人合唱完成。很明显，这与元杂剧一人主唱的规制不合，而与南戏多人演唱方式相吻合，因此，台词中才需要特意点明这是“南戏”。就与剧情相合言，当以机息子本、王骥德本为是；而臧晋叔本因无“南”字遂成“扮戏那”，不明指谓。

但问题并未完结。有一种观点认为，杂剧中的宾白并非作者的原撰，而是由演员现场自编的，臧晋叔《元曲选》序（其一）云：“其宾白则演剧时伶人自为之，故多鄙俚蹈袭之语。”如此，则上引《望江亭》宾白中的“南戏”一语，究竟是关汉卿的原作，还是明人据伶人演本录之，尚在疑是之间。若是后者，则未必早于《青楼集》。当然，曲文作为最能体现文采的文体之一远比科白更受文人的重视，且曲文受曲律的限制不像科白那样更易遭受窜改，但宾白并非完全由伶人现编，因为杂剧剧情的发展是通过宾白来推动的，如果作者没有基本的宾白别人就无法了解整个剧情的框架。作为情节剧，曲文无法脱离宾白独立存在。徐朔方先生指出：“创作杂剧而又不撰写科白完全不符合当时实际：身为书会才人的大多数剧作家是为舞台演出而服务的。许多杂剧如果脱离科白，它们就不可理解。从杂剧创作的实际情况看来，角色的行动、情节的发展和进行几乎都由科白而不由曲文加以表述。”[①] 揆诸本剧，衙内的说白虽与剧情发展没有直接的关系，但由于说白涉及的曲文及其演唱方式是按南戏编排的，此方式与元杂剧的一贯体制不合，原作者在曲文后面通过衙内之口将此形式加以点明就显得十分必要。

同时，从戏剧效果看，该句道白是打诨语。前面【马鞍儿】一段唱腔的演唱方式，是拿南戏来打趣的，其喜剧效果倘若缺少此句道白的抖落就无法得到体现，【马鞍儿】的南戏演唱方式所作的铺垫就失去了目的性，作者的创作意图也自然会落空。因此，该句说白

① 徐朔方《臧懋循和他的〈元曲选〉》，《徐朔方集》第1卷，第15页。

出自原作者之手当无疑义。

二、语　义

尽管我们将“南戏”一词出现的时间由元末前溯到了元初，但作为一个戏种的称谓，南戏并非原初的命名，在它之前已有“戏文”、“传奇”等名号流行于世。问题是，入元后为何不沿用其原有的称号而要别立一名？我以为这是元人统治意识对艺术领域居高临下侵蚀的结果，是元人以中心、正统的视角对宋代戏文的贬称。

迄今为止，有关南戏最初指谓的史料皆出自元人，但实际上在此之前，该戏剧形式早已流行达百年之久。以下两条材料是治戏剧史者常常提及的。

祝允明《猥谈》：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之‘温州杂剧’。余见旧牒，其时有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”

徐渭《南词序录》：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。故刘后村（应为陆游）有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句。或云：宣和已滥觞，其盛行则自南渡，号曰永嘉杂剧。”

两条材料涉及南戏产生的三个时间段：宣和间、南渡之际、宋光宗朝。宣和（1119—1125）、南渡（1127）相隔很近，一般不作分别。笔者基本同意钱南扬先生的分析[①]，但倾向将南戏起源的时间定在南渡之际（说详下节）。即使晚至宋光宗朝（1190—1194）也距元六七十年，南戏在宋代发生发展的数十年甚至百余年时间里，不可能纡尊降贵，自我贬称为具有地方戏意味的“南戏”。众所周知，当时南戏盛行于“都下”杭州及温州地区，在这种情况下，南戏这一戏剧形式被冠以“南戏”之谓，必定在其同时同地正流行“北”某某戏，才需以示分别。但在宋人的文献中，我们既未发现有所谓“南戏”的说法，也未见到有和南戏对言的“北”某某戏。那么，宋人是如何指谓南戏的呢？有两种称呼：

1. 戏文。

---

① 钱南扬《戏文概论》，第 22 页。

周密《癸辛杂识·别集》卷上“祖杰”条：“温州乐清县僧祖杰……自书供招，极其详悉，若有附而书者。其事虽得其情，已行申省，而受其赂者，尚玩视不忍行。旁观不平，惟恐其漏网也，乃撰为戏文，以广其事。”

2. 传奇。

张炎《山中白云》卷五【满江红】小序：“赠韫玉，传奇惟吴中子弟为第一。”明初《文渊阁书目》卷一〇著录：“东嘉韫玉传奇一册。”

而伶人自身又是如何指谓南戏的呢？检索传世的宋元南戏，得其自谓如下。

其一，传奇。

《琵琶记》第一出：“论传奇，乐人易，动人难。”

《小孙屠》第一出：“后行子弟，不知敷演甚传奇？”

《宦门子弟错立身》第五出：“闲话且休提，你把这时行的传奇……”

《苏秦金印记》第一出：“子弟们，今日搬演甚传奇？”

《白兔记》（成化本）第一出：“今日利（戾）家子弟搬演一本传奇。”

其二，戏文。

《幽闺记》第四十出：“戏文自古出梨园，今日里且欢散，明日里再敷演。”

《白兔记》（成化本）第一出：“戏文搬下不曾？”

其三，新奇。

《张协状元》第二出：“此段新奇差异，更词源移宫换羽。”

所谓“新奇”，即新编传奇，因此，亦可划入传奇类。合以上宋人指谓与伶人自谓可知，南戏的本来名称只有两种：戏文与传奇。“南戏”是元人外加的称呼。元朝平宋后，亟须以政治强势扶持自身的文化劣势，以文化的类别歧视打压南宋遗民残存的复兴意识和正统意识。南宋人被贬为带歧视色彩的“南人”，社会地位之低连身为元朝翰林的揭奚斯也看不过眼，据《至正直记》载：“豫章揭翰林曼硕《题雁图》云：‘寒向江南暖，饥向江南饱。物物是江南，不道江南好。’盖讥色目北人来江南者，贫可富，无可有，而尤毁辱骂南方

不绝，自以为右族身贵，视南方为奴隶。"[1] 政治上"南人"更被打入另类。《元史·选举志一》："蒙古、色目人作一榜，汉人、南人作一榜。"《草木子》："天下治平之时，台省要官皆北人为之，汉人南人万中无一二，其得为者不过州县卑秩。"[2]"南人"的类别歧视自然也会延伸到文化领域中来。在元代，宋人流行的乐曲被贬为"南乐"[3]，宋人的戏剧也理所当然地要下野为"南戏"了。因为，元人并未将自己的杂剧对等地称为"北杂剧"，尽管日后确有"北杂剧"一名，但这是明人的事情，与元人无涉。显然，元人是以胜利者的优势将宋代的戏文和传奇逐出文化中心的，尽管实际上执行起来远非易事，但至少要先在名义上将其降低为偏居南方一隅的地方戏。不过，站在今天的角度来看，南戏曾经搀杂的歧视色彩早已褪去，作为一种有着广泛影响的历史称谓，并不妨碍今人继续沿用它。

三、地　域

一般认为，南戏源于温州，这一观点有较为充分的文献支持。除了前引祝允明《猥谈》、徐渭《南词叙录》两条材料提到所谓"温州杂剧"和"永嘉杂剧"外，又见宋元间南丰人刘埙《水云村稿》卷四《词人吴用章传》：

> 当是时，去南渡未远，汴都正音、教坊遗曲犹流播江南……用章殁，词盛于时，不惟伶工歌伎以为首唱，士大夫风流文雅者，酒酣兴发辄歌之。……至咸淳（1265—1274），永嘉戏曲出，泼少年化之而后淫哇盛，正音歇，然州里遗老犹歌用章词不置也，其苦心盖无负矣。[4]

明叶子奇《草木子》卷四：

> 俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。

---

① 元·孔齐《至正直记》卷3"曼硕题雁"条。

② 明·叶子奇《草木子·克谨篇》卷3，第49页。

③ 元·王恽【南乡子】词序："和干臣乐府南乡子南乐。"

④ 此材料由胡忌先生发现，是最早有关"戏曲"的文献。

南戏又称“温州杂剧”或“永嘉杂剧”，说明这一称呼具有标示特征的意义，而其所要标示特征有两个：其一，杂剧与南戏的渊源关系；其二，南戏的地域性质。前者表明南戏与杂剧具有同一性，后者则说明南戏与杂剧的差异性。永嘉杂剧之所以冠以地名，显示了南戏与普通杂剧的区别，即南戏相对于杂剧的特异性。这种特异的主要表现是，南戏在北宋杂剧对抗性谐谑诨科的基础上加入了两大戏剧因素——唱腔与演故事。这种北宋杂剧的变异体既然以地域为号，说明其变异首先发生于该地域，从而有必要以地名来区别变异区域与非变异区域的不同性质的杂剧。否则，如果“永嘉”这一地域以外的杂剧与之毫无分别，冠以地名就失去了意义。因此，永嘉当为南戏的原发地。

笔者新近发现了一条有关温州南戏刊刻的材料，也可为南戏源于温州提供旁证。该材料以笔者目力所及，此前尚未有人引用过，见明祝允明《烧书论》：

> 祝子指数十箧曰：“可烧也。”客试窥之，所谓相地风水术者；所谓阴阳涓择芜鄙者；所谓花木水石、园榭禽虫、器皿饮食、诸谱录题咏不急之物；所谓寓言志传人物、以文为戏之效尤嵬琐者；所谓古今人之诗话者；所谓杜甫诗评注过誉者；所谓细人鄙夫铭志别号之文、富子室庐名扁记咏为册者；所谓诗法文法评诗论文识见卑下、僻缪党同自是者；所谓坊市妄人纂集古今文字识猥目暗、略无权度可笑者；所谓滥恶诗文妄肆编刻者；所谓浙东戏文乱道不堪污视者。①

所谓浙东，主要指温州地区，该地区在祝允明生活的明代中前期曾大量刊刻南戏剧本，以至祝允明不得不发出“烧书论”的呼吁。但这也表明温州的南戏广受人们的欢迎，需要通过刊刻批量的剧本以满足需求。祝允明在此特意点明刊刻的是“浙东戏文”，而不及其他地区，可见温州杂剧在当时所具有的影响力。

---

① 《明文海》卷88引。

第五节 “鹘伶声嗽”与南戏体制渊源

一、“鹘伶声嗽”新解

前文已经指出，由于当权者的排斥，使得“民间作新声者甚众而教坊不用也”，出现了谐剧和大曲的结合，这就与后世盛行的以曲牌联套为形式的戏曲有较大的差异。那么，宋代的南戏又是怎样形成的呢？换言之，如何将谐剧的北宋杂剧，以及结合大曲的杂剧换上民间的曲子？毫无疑问，是南戏最终将其画上了圆满的句号。但问题是，南戏上述体制上的突变究竟是如何形成的？为何会在一个特定的时间和特定的地点首先发生这一戏剧史上具有重要意义的转变？有学者曾从南戏的故事性、脚色制、剧目、开场和收场形式等方面探讨了宋杂剧与南戏的渊源关系①，这是很有意义的事情。但是，在南戏中的音乐体制这一关键点上，还有许多盲区。如为什么南戏没有直承大曲的体制而采取了曲牌制，这一变化是何时以及何以发生变化的？长期以来，尽管关注者众，但由于史料的缺乏，难以作深入的探讨。不过，一个细节引起了我们的注意，一条习见但又尚未作深入解读的史料似乎暗示了某种重要的信息，这就是所谓“鹘伶声嗽”的问题。

此语出自《南词叙录》：

> 南戏……宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰“永嘉杂剧”，又曰“鹘伶声嗽”。

又祝允明《猥谈》：

> 南戏出于宣和之后、南渡之际，谓之“温州杂剧”。……生、净、旦、末等名有谓反其事而称，又或托之唐庄宗，皆谬云也。此本金元阛阓谈吐，所谓“鹘伶声嗽”。

① 俞为民《南戏起源考辨》，《宋元南戏考论》，第1—14页。

“鹘伶声嗽”一语十分特异，说者纷纭。周贻白释为“伶俐声调”，“盖有叹赏之意”①。钱南扬进一步申其说：“鹘伶声嗽，即是伶俐腔调，或玲珑腔调，意在矜夸戏文腔调的圆美，出乎古剧之上。”②郑西村则认为“解释为杂剧与戏文中的‘打诨使砌’较合”③。胡雪冈别立一说，将“鹘伶声嗽”解释为“灵活生动的故事”④。笔者以为永嘉杂剧又称“鹘伶声嗽”，说明这一称呼与永嘉杂剧一样，具有标示特征的意义。而永嘉杂剧之所以冠以地名，其所要标示的是与宋杂剧的区别，这一区别就在于上述两大戏剧因素。以此考索“鹘伶声嗽”的隐义，庶几可求而得之。所谓“声嗽”，即声腔⑤，“嗽”往往与唱腔相联系。柳永《传花枝》词：“唱新词，改难令，总知颠倒。解刷扮，能傧嗽，表里都峭。”《事林广记·圆社市语》：“呵喝啰声嗽道脓断。”“呵喝啰”为唱腔衬字，故“声嗽”即声腔之义。《水浒传》第八十回：“口儿里悠悠放出些妖娆声嗽。”元曲中还习见“腔腔嗽”、“村徕杂嗽”诸语⑥，当与戏曲有关。敦煌写卷斯617号《俗务要名林·聚会部》正有“哳嗽”一名，与“戏剧”一名并列。宋王应麟《困学纪闻》卷六：“是谓一终，一星终也。今俗语云一帀。《淮南子》以数杂之寿忧天下之乱，犹忧河水之少，泣而益之也。注：杂，匝也。人生子从子至亥为一匝（俗语出于此）。”

比较费解的是“鹘伶”一词。此词众说纷纭，或作“伶俐”解，或作“灵便”解，然植入“鹘伶声嗽”中皆有所扞格。我以为所谓“鹘伶”即优伶，“鹘”即隼，一种猛禽，眼明爪利，宋人常常以此作为监察、谏官的象征，以示能像鹘一样心明眼亮、直言无讳。《清虚杂著补阙》载：

> 庆历中，仁宗亲除先公（王素——晓明注）、欧阳文忠、蔡

① 周贻白《中国戏剧史长编》，第129页。

② 钱南扬《戏文概论》，第5页。

③ 郑西村《“鹘伶声嗽”新释》，《南戏论集》，第448页。

④ 胡雪冈《温州南戏考述》，第7页。

⑤ 周贻白《中国戏剧史长编》：“声嗽或指声调。”第129页。钱南扬前揭书同页：“声嗽即腔调。”

⑥ 元·曾瑞《风情》“乔断案村徕杂嗽”，元·高安道《嗓淡行院》“撩打的腔腔嗽”，元·无名氏《拘刷行院》“立不住腔腔嗽”。

君谟、余安道四公为谏官，先公实居其长。……当时号先公曰“独打鹘”，三公曰“一棚鹘”云。[①]

又《名臣言行录后集》亦云：

公(王素——晓明注)自筮仕所至,称为能吏,即升台，风力愈劲。尝与同列奏事上前，事有不合，众皆引去，公方论列是非，俟得旨乃退。帝曰：“真御史也。”议者目公为“独击鹘”。[②]

由于优伶经常随侍帝王左右，以优戏谏主，其事即所谓“戏谏”，张炎《蝶恋花》“题末色褚仲良写真”：“诨砌随机开口笑，筵前戏谏从来有。”其人则所谓“优谏”，关汉卿就作过“大金优谏”[③]。《都城记胜》称杂剧“大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也”。《梦粱录》卷二〇“妓乐”条称优伶：“凡有谏诤，或谏官陈事，上不从，则此辈妆做故事，隐其情而谏之，于上颜亦无怒也。”宋代伶人以戏为谏之事典籍中不乏其例：

熙宁九年，太皇生辰，教坊例有献香杂剧。时判都水监侯叔献新卒，伶人丁仙现假为一道士，善出神，一僧善入定。或诘其出神何所见。道士云：“近曾出神至大罗，见玉皇殿上有一人披金紫，熟视之，乃本朝韩侍中也。手捧一物，窃问旁立者，云：‘韩侍中献国家《金枝玉叶万世不绝图》。’”僧曰：“近入定到地狱，见阎罗殿侧有一人衣绯垂鱼。细视之，乃判都水监侯工部也。手中亦擎一物，窃问左右云：‘为奈何水浅，献图欲别开河道也。’”时叔献兴水利以图恩赏，百姓苦之，故伶人有此语。[④]

此类戏谏洪迈有段议论：

---

① 宋·王从《清虚杂著补阙》，又见王定国《闻见近录》。
② 宋·朱熹《名臣言行录后集》卷4。
③ 元·杨维桢《铁崖先生古乐府》卷14《宫词》。
④ 宋·彭乘《续墨客挥犀》卷5。

> 俳优朱儒，固伎之最下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古矇诵工谏之议，世目为杂剧者是已。[①]

其后，洪迈列举了《元祐钱》、《孔庙配享》、《百姓无量苦》等杂剧为例证。由于优伶以戏剧性的嬉笑怒骂方式作讽谏的效果甚佳，在宋世甚至获得了“台官不如伶官”的美誉[②]。观此可知，尽管优伶与谏官采取的方式不同，却有着相似的职能，故将优伶也比作“鹘”，是十分自然的事情。因此，鹘伶就是优伶。在唐代的戏剧中就有以“鹘”来命名脚色之例，此即所谓“苍鹘”，往往与“参军”对言。李商隐《骄儿诗》：“忽复学参军，按声唤苍鹘。”需要说明的是，戏剧脚色中有所谓“苍鹘”，但此苍鹘只是优伶中的诸脚色之一，不能等同于鹘伶。

二、南戏体制的形成

若以上所论不谬，则南戏的体制究竟在何时何地以及是如何由杂剧演变而成的尚可作进一步的讨论。现申说如下：

首先，“鹘伶”作为能够戏谏的伶人，必为杂剧人。因为歌舞、杂戏等类的伶人是不可能也没有条件实现戏谏的，惟有杂剧伶人才能做到这一点。可见，完成由杂剧向南戏转换的正是杂剧伶人。而且，此种伶人并非普通的伶人，还应当是教坊伶人，因为有资格面圣戏谏的只有他们。而那些勾栏伶人或走村串巷、逢场作戏的路歧演员面向的是平民百姓，这类观众是不需要什么人对他们“谏言”的。

第二，既然“永嘉杂剧”又名“鹘伶声嗽”，而“鹘伶”又为教坊伶人，这就产生了一个问题：教坊伶人如何会流落到永嘉？最合理的解释遭逢离乱。当是时，足以导致教坊伶人放弃皇家演员身份和优裕生活的只有靖康之难。结合文献中涉及南戏形成的三个时间段：宣和年间、南渡之际、宋光宗朝，惟有南渡之际才有可能使教坊伶人们颠沛流离。据史料记载，建炎四年一月，宋高宗自海路避

---

① 宋·洪迈《夷坚志乙》卷4，第822页。

② 宋·蔡绦《铁围山丛谈》卷3，第59页。

难温州[①]。在此驻扎期间，大量走散的皇宫旧部从四面八方纷纷云集温州："至是，侍从、省官稍集，班列差盛。"[②] 一些教坊伶人有可能即在此时追随至温州。而宣和、光宗正所谓升平之世，教坊伶人没有理由远离京城，跑到当时相对寂落的温州去谋生活。因此，南戏形成的时间以南渡之际最为合理。

第三，由于南戏是由"鹘伶"也即杂剧演员们创立的，这就使得南戏与杂剧具有天然的血缘关系，从而对南戏的体制产生重大影响。众所周知，北宋杂剧的主要形式是谐剧，以插科打诨为其特征，这一特征被南戏完全吸收与保留。成化本《白兔记》第一出有一段伶人的道白，十分典型地反映了南戏的诨科传统："今日戾家子弟，搬演一本传奇。不插科，不打诨，不谓之传奇。"现存早期南戏剧本，如《张协状元》、《小孙屠》、《宦们子弟错立身》等，皆保留了大量的插科打诨内容，有的甚至不惜中断情节的发展和故事的整体性而节外生枝地插入诨科。对此，时间越早的南戏表现得越为典型。在《张协状元》中，整个第八出、第十一出、第二十八出、第三十八出、第四十四出、第四十八出等通场皆是净末丑相互打诨，删之并不影响人们对剧情的了解。

第四，在"鹘伶声嗽"意味着继承北宋杂剧诨科传统的同时，也标志着南戏对杂剧的两大改制：唱腔与演故事。鹘伶声嗽也即优伶声腔既然作为南戏特征的标示，可见在此之前，北宋杂剧是没有唱腔的，也即唱腔入杂剧当自南戏始。那么，究竟是何种原因促使鹘伶们变革艺术传统的？显然，任何变革都出自现实的需要，而且这种需要往往是双向的。对鹘伶来说，教坊杂剧人流落到温州，首先面临的就是生存压力。据文献记载，高宗建炎初曾一度罢教坊[③]。教坊的撤消意味着鹘伶们必须将其谋食对象由宫廷转向民间，也就是要将艺术的口味由宫廷与京城市民转适温州百姓。上文已指出，对温州百姓来说，其欣赏品味最大的特点就是喜好地方性歌谣。温

① 宋·赵彦卫《东巡记》，《说郛》卷39。

② 宋·赵鼎《建炎笔录》卷1。

③ 《文献通考》卷146《乐一九》："高宗建炎初，省教坊；绍兴十四年复置；……绍兴末复省。"

州之地，自古以来就民尚歌舞[①]，地方性的瓯歌与民谣更加盛行，唐顾况《永嘉社日赛神》诗谓："东瓯传旧俗，风日江边好。何处乐神声，夷歌出烟岛。""夷歌"即瓯歌。宋薛季宣《雨后忆龙翔寺》："菱歌面面来渔鼓，灯火层层到客舟。"宋叶适《水心即事六首兼谢吴民表宣义》之五："听唱三更罗里伦，白榜单浆水心村。"龙翔寺与水心村皆在温州，"菱歌"与"罗里伦"则为当地的民间歌谣。这一背景也就决定了教坊伶人艺术适应的取向：唱腔与杂剧的结合，尤其是融入温州的地方性歌谣。正如《南词叙录》所指出的："永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已。"据学者统计，现已确知由温州作者所写的四种戏文《张协状元》、《荆钗记》、《琵琶记》、成化本《白兔记》所用的340多支曲牌中，属于村坊小曲的约占48%，出于词牌的约占38%，属大曲唱赚的约占10%，余4%为其他来源。可见，村坊小曲最多，几近半数[②]。这就是鹘伶们艺术适应的结果，或者说是鹘伶选择了温州，温州选择了南戏，同时也说明了何以在此时此地南戏首先发生。需要指出的是，唱腔与诨科由于性质不同难以融合，必须借助故事为中介，在演唱故事的同时穿插诨科，在这一综合过程中，鹘伶们势必要接受其他艺术形式特别是说唱艺术的影响。

据此可知，在宋代，杂剧的发展确实存在着明暗两条不同的发展路向，明的即"官本"杂剧，暗的则是南戏。

---

① 宋·祝穆《方舆胜览》称温州"尚歌舞"。

② 侯百朋《瓯歌与温州戏文》，温州艺术研究所编《南戏探讨集》六、七辑合刊，第68页。

第四章　脚色的起源

由于名称奇异，戏剧脚色称谓的来源一直是文学史中饶有兴味的研究课题。在生、旦、净、末、丑诸脚色中，以净、末、旦最为费解，而末与净又是其中起源最早、地位最为重要的古剧脚色。正因为如此，末、净起源之谜的解开，将为探究其他脚色开辟途径，并进而对研究古代杂剧的发生和发展扫清障碍。

第一节　关于脚色制的本体思考

一、中国的戏剧为何设立脚色制

问题不在于杂剧的生成过程中忽然冒出了这些奇怪的脚色之名，而在于这些脚色竟然被艺人们代代相习，成为一种表演体制。诚然，当人们在作脚色本源探究时确实可以复原诸多初始化的信息，这些信息对于我们解读脚色的名称之谜具有重要意义，但我觉得，我们还需要从更为本原的意义提出问题：既然就国外的戏剧现象来看，完全可以直接由演员进入剧中人的表演，为何中国的戏曲要通过“脚色”这一中介？为什么那些非常特别甚至怪异的脚色名称没有在其诞生伊始自生自灭，反而被其他伶人接受、效仿、沿袭至今？

王国维站在他那个时代所能企及的高度，从气质说的角度阐释了他对设立脚色制的看法：“罗马医学大家额伦，谓人之气质有四种：一热性、二冷性、三郁性、四浮性也。我国剧中脚色之分，隐与此四种合。大抵净为热性，生为郁性，副净与丑或浮性而兼冷性，或浮性而兼热性，虽我国作戏曲者尚不知描写性格，然脚色之分则

有深意义存焉。”[①] 他认为中国戏曲中脚色体制的意义，在于表现人物的地位、品性和气质：“隋唐以前，虽有戏剧之萌芽，尚无所谓脚色也。参军所搬演，系石耽或周延故事。唐中叶以后，乃有参军、苍鹘，一为假官，一为假仆，但表其人社会上之地位而已。宋之脚色，亦表所搬之人之地位、职业者为多。自是以后，其变化约分三级：一表其人在剧中之地位，二表其品性之善恶，三表其气质之刚柔也。”[②]

但我认为王国维的诠释未必符合实际，尽管这种解释十分符合当下对事物意义深度追寻的时尚。还是回到事实本身。对伶人而言，脚色存在的价值并不在于其社会意义与人性的展示，这一切对伶人并不重要。重要的是，如何形成被人们欣赏的表演伎艺并让这种有可能昙花一现的优秀伎艺被保留并得到传承。脚色制便具有这种功能，它通过脚色将某些受欢迎的具体表演伎艺抽象化、固定化、格式化，将表演艺术家一时的天才创造变成一种相对简单的、可以模仿的伎艺。同时，脚色制度还将社会中的各色人等类型化，变成与古代剧班有限数量的演员相匹配的脚色人物。

如脚色体制中的“生、旦、净、末、丑”各自有其相对应的社会人物类型，除脚色类型化之外，一些剧中人也被类型化，如“张千”、“梅香”、“徕儿”、“卜儿”、“孛老”之类。这样，大千世界，各色人等皆可化而演之。更重要的是，这些脚色都有一套各自的表演程式，这些程式不仅具有将日常行为抽象化的艺术观赏价值，广受大众欢迎；而且相对简单，可使专业演员在相对短暂的时间里习而得之，从而使该伎艺被广为传播和继承。由此看来，脚色制并非由谁设立的，而是中国的戏剧艺术在其生态环境中自然选择的结果。

事实上，国外的戏剧在其发展进程中也有类似的现象。例如，1611 年，由英国剧作家福拉明里欧・司卡拉（Flaminio Scala）创作的《笑闹喜剧》一书中罗列了五十个剧情说明，其中被愚弄的父亲脚色一律叫做潘塔龙；口出狂言、虚张声势的恶霸叫做思拔凡多船长；小丑则一律叫做阿列奇诺。

---

① 王国维《录曲余谈》，《王国维遗书》第 10 册，第 255－256 页。

② 王国维《古剧脚色考・余说一》，《王国维遗书》第 10 册，第 136－137 页。

然而，西方的戏剧表演毕竟没有发展出脚色制，这是因为其未走程式化的道路。而中国的戏剧表演之所以走上这一条道路，与脚色的起源密切相关。需要指出的是，脚色的乍起并不意味着脚色制，只有这种表演方式在当时的生存环境中被其他伶人和观众广泛接受，它才能成为一种被沿袭的制度。这说明，一种体制的建立，并不在于个人的主观意志，在一个非权力运作的领域里，如果这种体制不能有效的适应其所存在的生态环境，就要上演适者生存、牾者淘汰的法则。就戏剧艺术而言，这种生态环境，就是观众的接受。事实上，历史上曾经也有类似脚色的程式化表演伎艺产生过，因为未被人接受而被淘汰。参军戏的表演方式就是这类程式化伎艺中最为优秀的一种，但由于这种程式的抽象化不够，只适合表现少数特定人物，戏路窄小，尽管曾经也发展出“参军色”的脚色名，但终难逃脱被淘汰的命运。脚色制的存在说明，这种表演伎艺在相当长的时间里都是最受欢迎的表演形式，时至今日，依然具有强大的生命力。

让我们再回到脚色起源与程式化关系的问题上。中国戏曲程式化的独特路径在于：它先发展出脚色，再由脚色去套演故事剧中的各类人物，而脚色的本身就是程式化的产物。西方不同，它是由演员直接扮演各种剧情人物的，与中国相比，缺少了一个程式化脚色制这一中介。那么，中国的脚色是如何导致程式化表演的呢？我们在本章以下数节中将证明，早期的脚色名称与其化装方式有着直接的关系，而这种戏剧脚色化装的定型同时也意味着某种表演艺术“格范”的形成，此“格范”也即我们在《前言》中所阐述的中国式戏剧艺术演变的基本方法——“格式化框架内的套袭与变异”。由化装方式所形成的脚色实际上规定着一种表演的类型，这种脚色表演一旦被强化为一种类型并被伶人们继承与推广，便成为一种“格范”，就意味着该表演艺术的成熟，也标志着中国此前的杂七杂八的“杂剧”成为一种逐渐一体化的且相对稳定的“正剧”，尽管它依然沿用“杂剧”之名。

二、脚色的来历及其意义

脚色并不是戏曲行当的专有名词，反倒是戏曲后来袭用了这一

称谓。戏曲何以袭用以及在何时袭用“脚色”并将其纳入行当体制的，是戏曲形态演进中的一大关纽，值得细细推敲。

先从头分说。“脚色”一名由来甚早，隋朝就有“注色”的说法。《北史·杜铨传》：“（杨）素读数遍，大惊曰：‘诚好秀才！’命曹司录奏属吏部，选期已过，注色令还。”《资治通鉴》卷一八〇：隋大业二年，“别敕纳言苏威、左翊卫大将军宇文述、左骁卫大将军张瑾、内史侍郎虞世基、御史大夫裴蕴、黄门侍郎裴矩，参掌选事，时人谓之‘选曹七贵’。虽七人同在坐，然与夺之笔，虞世基独专之。受纳贿赂，多者超越等伦，无者注色而已”。所谓“注色”，胡三省认为即宋朝的“脚色状”：“注其入仕所历之色也。宋末参选者具脚色状，今谓之根脚。”

唐朝则有“接脚”的类似说法。《旧唐书·韦安石传附子韦陟传》：“（韦陟）为吏部侍郎，常病选人冒名接脚，阙员既少，取士良难，正调者被挤，伪集者冒进。”又唐杜佑《通典》卷一八“选举”条：“或宿期定估，才优者一兼四五，自制者十不二三，况造伪作奸，冒名接脚。”以上两条材料都提到“冒名接脚”，这是指当时冒充他人之名，以他人脚色为自己脚色的风气。

最早使用“脚色”一词的是《大唐六典》，此书题李隆基撰，李林甫注，成书于唐开元二十六年（738），“脚色”见该书卷二五：“若流外官承脚色，并具其年纪颜状。”[①] 可见，唐代的脚色需要注明本人的年龄、容貌。宋代使用“脚色”一词可考的时间在真宗大中祥符六年（1013），见《续资治通鉴长编》卷八〇“真宗大中祥符六年五月”：“诏三班院，自今引见差遣使臣，内有疾患者，並附脚色开说进呈，先是选使臣任使，引对日乃有盲跛者，故降是诏。”

既然要将“脚色开说进呈”，说明当时的“脚色”是一种文本，那么，宋朝的“脚色”文本究竟是什么样子的呢？我们找到了一个脚色文本的实例，见《三朝北盟汇编》卷一六八：绍兴五年六月，水贼杨钦在岳飞的打击下，投降朝廷，被授以武翼大夫，遗史曰：“钦狡狯狙诈，最桀黠，既授以官，公论皆不与之，钦《出身脚色

---

① 《大唐六典》卷25，第453页。《汉语大词典》“脚色”条引欧阳修《论班行未有举荐之法札子》“只看脚色点差”为最早之例，不确。

书》曰：'钟相、杨幺作乱，钦等聚集强壮保守乡村，候官军到鼎州，乃同共破贼有功。'见之者无不大笑。"[①]

观此《出身脚色书》，可知当时的所谓"出身脚色"，乃履历之意。宋黄震《黄氏日抄》也提到"缴纳出身脚色一本"[②]。元明戏曲中依然有所谓"脚色手本"，如元杂剧《李亚仙花酒曲江池》第四折："张千，取他递的脚色来我看。"明杨柔胜《玉环记》第十出："（末）禀老爷，外面有一个秀才，乃京兆远安县人氏，姓韦名皋，有一个脚色手本在此。（外）将上来看。（末递介）（外看介）京兆远安县韦皋拜见。"

但宋朝的脚色不仅包括履历，还包括乡贯、户头、三代名衔、家口、年齿、出身、过失记录，甚至政治表现。宋赵升《朝野类要》卷三"脚色"条："初入仕，必具乡贯、户头、三代名衔、家口、年齿、出身、履历，若注授转官，则又加举主有无过犯。崇观间即云不系元祐党籍；绍兴间即云不系蔡京、童贯、朱勔、王黼等亲属，召保官结罪；庆元间人加即不是伪学，近渐次除去。"

我们来看一个戏曲中此类"脚色"的例子。明沈受先《三元记》第七出："（净）各要报脚色过来。（众）报甚么脚色？（净）各要自称某姓，兼做某营生。（小生、外）谁人先说起？（净）依着冯、陈、褚、卫说去。（小生、外）既如此，该冯员外说起了。（生）学生叨先了。（众）不敢。（生）学生姓冯，常年在外做客，自号海舟。（外）学生姓陈，常年在外教书，自号笔耕。（小生）学生姓褚，常年在家卖药，自号种杏。（净）小子姓卫，常年在外算命，自号冰月。如今脚色已定了，各要自家赞四句诗。"

有时，宋朝的脚色还需要描绘形体及面貌特征，这与唐代脚色的要求相似。宋王明清《挥麈前録》卷三："本朝及五代以来，吏部给初出身官付身，不惟著岁数，兼说形貌。如云'长身品，紫棠色，有髭髯，大眼，面有若干痕记'，或云'短小，无髭，眼小，面瘢痕'之类，以防伪冒。至元丰改官制，始除之。靖康之乱，衣冠南渡，承袭伪冒，盗名字者多矣，不可稽考，乃知旧制不为无意

① 宋·徐梦莘《三朝北盟汇编》卷168《炎兴下帙》，第1215页。
② 宋·黄震《黄氏日抄》卷71"申陈提举到任求利便札状"条。

也。”

孙楷第先生认为，上文中所谓“承袭伪冒盗名字”，即唐代的“冒名接脚”；所谓“出身官付身（身，一作“劄”）”所列诸项，“当据脚色状，故余疑宋时选人所具脚色状，当着形貌。脚色既着形貌，世俗即以脚色为形貌之替代词”①。

以上作为履历的“脚色”均与戏曲行当无关。戏曲最初只称“××色”，而不是“脚色”，这是一个耐人寻味的用法。如《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条中有“教坊杂剧色鳖膨刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜”，《都城纪胜・瓦舍众伎》云“末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨”，这两条材料中的“色”很容易让人联想到后来作为行当的“脚色”。但我们还可举出与之矛盾的例子，在《武林旧事・乾淳教坊乐部》中被称为“色”的不仅有杂剧色，还有歌板色、拍板色、琵琶色、箫色、筝色、方响色、笙色、杖鼓色、笛色、大鼓色等等，而后者显然与作为行当的“脚色”不同。

事实上，将艺人及其伎艺称为“色”，唐代就不乏其例，上述宋人的说法便是承此而来。其时，脚色名称还未诞生，因此，这类“色”就不是“行当”之意，而在于区分部类。如《乐府杂录・雅乐部》：“其乐工皆戴平帻，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内，已上谓之坐部伎。”又《唐大诏令集》载唐中宗神龙元年（705）《厘革伎术官制》诏令云：“比来诸色伎术，因荣得官，及其迁升，改从余任。遂使器用纰缪，职务乖违，不合《礼经》，事须改辙。自今本色出身，解天文者，进转官不得过太史令；音乐者，不得过太乐鼓吹署令。”②《松窗杂录》：“诏特选梨园弟子中尤者，得色十六。”王仁裕《玉堂闲话》“轻薄士流”条：“唐朝有轻薄士流，出刺一郡，郡人集其歌乐百戏以迓之。至有吞刀吐火，吹竹按丝，走圈跳索，歌喉舞腰，殊似不见。州人曰：‘我使君清峻，无以悦之。’相顾忧戚。忽一日，盛夏登楼，遽令命乐。郡人喜曰：‘使君非不好乐也。’及至楼下，遂令色色引上。其弦匏戛击之类迭进，皆叱去不用。有吹笙

---

① 孙楷第《说脚色》，《大中》第 1 卷第 1 期，第 32 页。

② 宋・宋敏求《唐大诏令集》卷 100，第 459 页。

者，末后至，喜曰：‘我比只要此一色。’问：‘此一物何名？’曰：‘名笙，可吹之。’乐工甚有德色。”

关于戏曲中的“色”，许地山有一说法：“这‘色’字，可以断定是从梵语‘卢婆伽’（Pupaka）而来。脚色或角色的‘色’也与此同源。”[①] 但这种说法与中国戏曲的实际并不相符，因为在戏曲使用“色”的时候，“脚色”指的是履历，而不是行当。事实上，戏曲在其最初是在“类别”的意义上使用“色”的。这是“色”的传统意义，即区分部类之意，唐代此类用法甚多，与“脚色”无关。

那么，戏曲是在何时开始使用“脚色”一词并使之转义为“行当”的呢？根据现有的资料，“脚色”一词最早出现在《张协状元》第一出：“后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇。”《青楼集》“大都秀”条谓其友张七：“善杂剧，其外脚供过亦妙。”明陈大声【北要孩儿·嘲川戏】：“靳广儿那一班，韩五儿这一起，桩桩脚色都标志。”

中国杂剧是先产生了“末”、“净”、“旦”等行当名称相当一段时间后才将其称为“脚色”的，也就是从这一刻开始，才将当时流行的作为履历“脚色”纳入戏曲的表演规范之中，并赋以其“行当”之意。为什么在这样的时间里会发生这样的变化？这说明了什么？

如上所述，戏曲中的“脚色”保存在现存文献中最早者是《张协状元》，但显然这不是“脚色”进入戏曲的原始记录。因为“后行脚色”一语，显指乐队，这应该是“脚色”具有“行当”之义后的泛用，因此，行当名称被称为“脚色”至少在南宋末甚至更早一些的时间里。对“脚色”语义的这一转换，根据我的理解，是戏曲行当由演谐剧转变为演故事后带来的变化。如上所述，宋朝“脚色”的内涵包括乡贯、户头、三代名衔、家口、年齿、出身、过失记录、履历、政治表现，甚至形体及面貌特征。这实际上就是描绘一个人的体貌及其生平事迹。这和戏曲行当表演故事剧中人物非常相似，伶人将其引入作行当名称的代名词，就成为十分形象的说法。因此，“脚色”一名作“行当”使用，是杂剧成为王国维所谓以“歌舞演故

① 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》。

事”真戏剧的一个重要标示[①]。

第二节　末色缘起

笔者依据新发现的材料，试图解答以下问题：戏剧中的“末”究竟是何时出现的？其语义指的是什么？换言之，杂剧中“末”这一脚色，为何要冠以这一含义极不明确的称呼？

一、诸家之说

远在王国维正式开辟现代戏剧研究这一领域之前，脚色称谓的语源就已经引起了诸多博雅之士的兴趣，而王国维后，探索这一问题的学者更是接踵而至，各自陈说。这固然促成了百家争鸣的局面，但也因此而歧说纷纭，使问题更加复杂化了。按照学术界“清底”的惯例，经笔者初步归纳，仅末脚语义之解就达十种之多。

1. 市语说。明人祝允明有此说：“生净旦末等名……此本金元阛阓谈吐，所谓鹘伶声嗽，今所谓市语也。生即男子，旦曰妆旦色，净曰净儿，末曰末尼，孤乃官人，即其土音，何义理之有。”[②] 冯沅君、徐扶明先生均主此说[③]。

2. 少优说。此说认为“末”由年少之优担任，因其在优伶排居末位，故此得名。提出这种看法的是明人徐渭[④]，任半塘先生亦主此说，但认为“优中之少者”非年少之优，而是指“其所扮剧中人年龄、辈分”之幼小者[⑤]。

3. 反意说。主此说者为明代学者胡应麟，他在论及脚色称谓的由来时说：“其名欲颠倒而亡实也，反是而求其当焉非戏也。……开

---

① 齐如山在《国剧艺术汇考》第10章引德国人雷星的话说：“（脚色）这个名词乃由印度译来，印度名‘色’曰‘卡兰’，演员曰‘行色者’。”未说明理由，不知所据。但从我们上述的考论看，雷星的话是不能成立的，因为“脚色”一词，并不是伶人的创造，其本义也不是印度语的含义，用不着从国外引进。

② 明·祝允明《猥谈》。

③ 冯沅君《古剧说汇》，第45页。徐扶明《元代杂剧艺术》，第287页。

④ 明·徐渭《南词叙录》：“末：优中之少者为之，故居其末。”

⑤ 任半塘《唐戏弄》，第811页。

场始事而命以末也。”[①]

4. 末厥说。明人周祈有此说：“末犹‘末厥’之末。”[②] “末厥”一词出自宋初陶谷诗“短鞠靴儿末厥兵”。但“末厥兵”一语费解，欧阳修《六一诗话》称：“末厥，亦当时语，余天圣景祐间，已闻此句，时去陶谷未远，人皆莫晓其义。”[③]

5. 靺佅说。“靺”即“佅”，先秦两汉时的夷乐，《怀铅录》认为“末”出于此：“苍鹘谓之‘末’者，《周礼》“四夷之乐有靺”，《东都赋》云：‘僸佅兜离，罔不毕集。’盖优人作外国装束者也。一曰‘末泥’……省作‘末’。”[④]

6. 舞末说。此说首倡于王国维：“末泥之名，亦当自‘舞末’出。长言则为末泥，短言之则为末。”[⑤] 所谓“舞末”，指宋舞大曲中后来上场且舞至曲终者。

蔗畊道人在《西昆片羽》中也有此一说：“按宋元当日开演戏剧时，往往以各种杂剧竞技，及鱼龙曼衍之舞，相间并作。在演剧之先，必有竞舞，备作各种边塞胡人、珍禽奇兽、怪诞谑浪舞态。迨及舞罢，则继以演剧。而以舞末剧前，例有一种人物，乔装出场，说明演剧旨趣，此种角色，名之曰舞末，或称末泥，又称末尼。故末者，舞末也。换言之，即剧头也。盖借此角色，引起以下演剧情节之谓也。明人因之，故作长篇传奇院本时，开头必有末角上场，说明演那朝故事，那本传奇，其所以如此者，盖借以表明所演情节，系取古人实事而谱之，并非凭空杜撰也。”[⑥]

周贻白赞同此说，但略有修正，认为杂剧登场，每在乐舞之末，因而得名[⑦]。

7. 摩尼说。此说有两种解释，其一认为得自曲名《居摩尼》、

---

① 明·胡应麟《少室山房笔丛》卷25。

② 明·周祈《名义考》卷5。

③ “末厥兵”又作“末厥生”，《诗话总龟》卷31引欧阳修诗话称“末厥生”，同卷引刘攽诗话则称“末厥兵”，未知孰是。但任半塘以“末厥生”为是，见《唐戏弄》，第805页。

④ 清·焦循《剧说》卷1引。

⑤ 王国维《古剧脚色考》，《王国维遗书》第10册。

⑥ 蔗畊道人《西昆片羽》，《曲海扬波》卷6，《新曲苑》第12册，第38页。

⑦ 周贻白《中国戏剧史长编》，第77页。

《善善摩尼》，王国维曾提出这一看法，但随后放弃[①]。其二认为与摩尼教有关，徐筱汀倡此之说："'末'字，本应作'末奚'，亦有写作'末尼'、'末泥'者，其实皆'摩尼'之误也。"[②]

8. 卑称说。首先提出此说的是青木正儿："所谓'末'者，好像是起于男子谦卑的自称。"[③] 胡忌《宋金杂剧考》、顾学颉等《元曲释词》"末尼"条亦主此说[④]。

9. 形误说。所谓"形误"，指篆书"末"与"宋"形近而误，"汉代扮演宋国故事则用'宋'，后以扮演剧中重要及主角的人物则用'宋'，六朝时误以宋为贵，时有末尼乐自西域传入，末尼为贵，故以相同的字'末'代'宋'"。卫聚贤主此说[⑤]。

10. 印度说。近人齐如山认为："'末'字是来源于印度文，最初是由戏剧传来，是戏剧先用上的，后来说到优伶的事情，也就借用上它。"[⑥] 许地山则为脚色"末尼"的来历提供了关于印度的参考思路，尽管他说得比较慎重，未完全肯定这一思路的唯一性。他在《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》一文中指出，印度戏剧的主角，"名为拿耶伽（Nayaka），字源从'尼'（Ni）而来，解作'引领'，与宋代底戏头，引戏，或末尼同意。末尼底'尼'字于中国语义未得确解，其与梵语底 Ni（尼）有无关系很难证明。从字面上看来，两方底声音意义是完全相同底"[⑦]。

以上诸说，代表不同时代人们的不同看法，其中不乏真知灼见，对学术界深入探讨戏剧末脚的由来作出了贡献。然而，由于早期戏剧作为一种民间文化若潜流暗河，非正统之显学，不为文人所重，难以述诸笔端；加之时代久远，史料淹没，戏剧脚色的起源问题仍

---

① 王国维《古剧脚色考》。

② 徐筱汀《释"末"与"净"》，《新中华》复刊 3 卷 10 期，第 71 页。

③ 青木正儿《元人杂剧概说》，第 24 页。

④ 胡忌《宋金杂剧考》，第 115 页。顾学颉、王学奇《元曲释词》第 2 册，第 484 页。但二人关于卑末说的出处有所不同，胡忌认为出自祝允明的《猥谈》，顾学颉则认为出自胡应麟的《庄岳委谈》，然笔者查考二书，均不见记载，故其说当自青木正儿始。

⑤ 卫聚贤《戏剧中脚色——净丑生旦——的起源》，《说文月刊》第 1 卷第 7 册，第 67 页。

⑥ 齐如山《国剧艺术汇考》，第 347 页。

⑦ 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》，《小说月报》第 7 卷，《中国文学研究专号》。

犹雾里看花，似隐似现，故而言人人殊。笔者最近发现一则有关“末”的资料，于此问题的解决，或有裨益。

二、新材料的发现

从文献的角度看，戏曲资料经过王国维、孙楷第、赵景深、任半塘、钱南扬、周贻白、胡忌等著名学者的搜寻，几无遗珠，然也偶有漏网之鱼。众所周知，迄今为止，直接涉及脚色称谓的材料，以末色为最早；而关于“末”的材料，一般又以马令的《南唐书·归明传》为最早，此材料由徐筱汀首先发现[①]，胡忌、顾学颉均以此作为最早涉及末脚的资料[②]。原文如下：

> 舒雅世为宣城人，姿容秀发，以才思自命。因随计金陵，以所学献于吏部侍郎韩熙载。熙载一见如畴昔，馆给之。雅性巧黠，应答如流，熙载待之为忘年之交，出入卧内，曾无间然。熙载性懒，不拘礼法，常与雅易服燕戏，猱杂侍婢，入末念酸，以为笑乐。

然而，这条史料能否作为最早论及末脚的资料，仍有疑问。因为马令的《南唐书》虽叙南唐事，而马令本人则是北宋末年人，据作者自序，其书成于徽宗崇宁四年（1105）[③]，所谓“入末念酸”究竟是南唐人语，抑或马令以北宋人口吻叙南唐事，是可以置疑的。因为在马令之前，已有多人叙及韩熙载与舒雅、乐妓猱杂为戏事，均未用“入末念酸”之类的词语[④]。当然，马令的“入末”或许另有所本，只不过在尚未找到出典之前，仅据此孤证便认定南唐有“入末”事，至少显得证据单薄。

不过，笔者最近发现一条新的资料，可以解决这一问题。材料出自《江南野史》：

---

① 徐筱汀《释“末”与“净”》。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第115页。顾学颉《元曲释词》第1册，第595页。

③ 此序马令《南唐书》不载，但陈振孙《直斋书录解题》卷5录之。

④ 如《五代史补》卷5、《江南野录》（《类说》卷18“不敢阻兴”条）、胡讷《见闻录》等。

> 及嗣主加王弟景达等官，而恩未即加于臣下，因赐燕享，家明乃入末，作二翁妇而出，列坐，令其新妇每进一饮一食，皆辄拜献，而礼颇烦剧，翁妇怒而责之曰："新妇自家官自家，何用烦拜耶?"嗣主闻之曰："孤为一方之主而恩不覃于外，孤之过也。家明之言不亦宜乎?"因厚赐之而加百官焉。[①]

所谓"嗣主"，即南唐李璟（943—960在位），就文中述及的时间看，这是目前最早提到戏剧"末"的史料，因为《南唐书》所云韩熙载与舒雅"入末念酸"，是在其为吏部侍郎时，即后主李煜（960—975在位）时期。《江南野史》的作者龙衮宋史无传，其他史书笔记有关其生平的记载也甚少。据《能改斋漫录》载，"野史本吉州人龙衮所撰"[②]。又据《知圣道斋读书志》载，龙衮为吉州永新人[③]，与李家明同为庐陵老乡，龙衮的著作记李家明事特详，可能与此有关。龙衮生卒年代不详，成书于北宋的《广川画跋》已著录了龙衮的《文马图》[④]，而且马令的《南唐书》也多从其著作中取材[⑤]，因此，龙衮之书当在马令书之前。又据《郡斋读书志》载，《江南野史》凡八十一传，而今本只有三十一传，缺五十三传，可见原书颇有分量。如此部头的著作，所述之事多不见于同时代人的记载，当据第一手资料而成，著书时间应该离南唐亡国不会太远，因为时间一长，资料就将散佚。

那么，《江南野史》究竟成书于何时呢？四库馆臣经过比较，认定马令、陆游的《南唐书》皆参考过《江南野史》，其中马令的《南唐书》作于徽宗崇宁四年，则《江南野史》自当成书于此前。北宋人之著述引《江南野史》尚多，如阮阅的《诗话总龟》（成书于宣和五年）、马永易的《宾实录》（马氏徽宗时尝官池州石埭尉）、蔡居厚《蔡宽夫诗话》（蔡氏徽宗大观初官拜右正言）、黄朝英《缃素杂记》（成书于靖康年间）等。此外，董逌《广川画跋》也著录了龙衮的

---

① 宋·龙衮《江南野史》卷7。
② 宋·吴曾《能改斋漫录》卷5"牛僧孺聪明台"条，第107页。
③ 清·彭元瑞《知圣道斋读书志》卷1。
④ 宋·董逌《广川画跋》卷1"书龙衮文马图上"条。
⑤ 《四库全书总目提要》卷66《江南野史》："马（令）陆（游）二书亦多采之。"

《文马图》（董氏徽宗政和中官徽猷阁侍制）。但上述著述皆成于徽钦二宗时期，乃北宋后期。

有材料表明《江南野史》在北宋中期的神宗时期就已流传。我们在《直斋书录解题》中查到《江南余载》原作者的一篇序文，序中对徐铉、王举、路振、陈彭年、杨亿、龙衮等六家所著《南唐史》颇感不满，后于"熙宁八年得郑君所述于楚州"，于是据郑某之书写下了《江南余载》[①]。熙宁是宋神宗的年号，熙宁八年即公元1075年，根据序文，龙衮的著作至少在此之前就已流传。

不过，龙衮自己著述中的内容显示出更为久远的信息。见《江南野史》卷七《陈省躬传》：

> 省躬小名之曰"萧六"。……故参政彭年乃其子"萧六"焉。彭年大中祥符初与内翰晁公、今相王君同知贡举。省榜将出，入奏试卷。

该传中提到"今相王君"，说明龙衮作《江南野史》时正值"王君"为相，故需避其名讳。此"王君"者谓谁？考真宗晚年至仁宗初年共有三位王姓当朝宰相：王旦、王钦若、王曾，此三人从时间上看均有可能为龙衮所指的"王君"。根据史料[②]，所谓"今相王君"即王曾（978—1038）。不过，王曾曾两度拜相，一次在仁宗天圣三年十二月，至天圣七年六月罢相，即1025—1029年。王曾第二次拜相在仁宗景祐二年二月，至景祐四年四月罢相，即1035—1037年。龙衮所指的"今相"究竟是王曾哪次为相期间呢？这可从"内翰晁公"身上找到答案。根据上述两条资料，此晁公即翰林学士晁迥。与王曾一样，龙衮未直呼其名，说明此公当时尚在人世，需避其名讳；且尊之为"公"，可见其年事已高。晁迥生于951年，卒于1034年即景祐元年。由于王曾第二次任宰相已是景祐二年以后的事，而《江南野史》又作于晁迥在世之时，因此，龙衮之"今"必在王曾第

---

① 宋·陈振孙《直斋书录解题》卷5。

② 见《宋会要辑稿·选举一》、《续资治通鉴长编》卷67，说详拙作《龙衮与〈江南野史〉》，此处从略。

一次任宰相期间，此时晁迥也已是七八十岁的老人。考虑到宋人的所谓“相”也许不一定指首相（昭文相），有时也包括亚相（史馆相）、末相（集贤相），我们不妨将王曾当末相的时间也算上，即乾兴元年（1022）[①]。

根据以上分析，《江南野史》成书的时间可考实在宋仁宗初年的1022年至1029年之间[②]。若此论不谬，则《江南野史》所记载的戏剧之“末”，无论记录之书，还是所叙之事的时代，均早于马令的《南唐书》，因此，戏剧中有关“末”的最早记载当出于龙衮的《江南野史》。本来，“入末”一语仅见于马令《南唐书》，此语的版权时代是宋还是南唐，凭此孤证无法释疑，由于有了《江南野史》这一更早的证据，南唐有“末”，当可称定论了。

三、“入末”新解

《江南野史》“入末”资料的意义，还不仅表明它是有关戏剧“末”的最早史料，更重要的是，它为解决末脚的由来提供了契机。

在新材料发现之前，述及“入末”的只有马令“入末念酸，以为笑乐”一语，仅此寥寥数语，是无法探究“入末”本意的。一般认为，“入末”即依末脚扮演[③]，“末”即脚色名称“末”[④]。如此，“入”作何解？为何不写作常用的“扮”？“末”指的是末脚吗？若是，何以只有“入末”而无“入净”、“入旦”之说？对于这些问题，过去，我们只能在心中存疑，如今有机会重新审视这些问题了。让我们再细细原文：

> 及嗣主加王弟景达等官，而恩未即加于臣下，因赐燕享，家明乃入末，作二翁妇而出，列坐，令其新妇每进一饮一食，

---

① 宋·徐自明《宋宰辅编年录》卷4：“（仁宗乾兴元年）七月辛未，王曾拜相。自行礼部尚书、参知政事除中书侍郎同平章事、集贤殿大学士充会灵观使。”又，《宋史》卷310《王曾传》：“时真宗初崩，内外汹汹，曾正色独立，朝廷倚以为重。拜中书侍郎兼本官、同中书侍郎平章事、集贤殿大学士。”

② 刘晓明《龙衮与〈江南野史〉》。

③ 任半塘《唐戏弄》，第810页。

④ 胡忌《宋金杂剧考》，第115页。顾学颉、王学奇《元曲释词》第2册，第484页。

皆辄拜献，而礼颇烦剧，翁妇怒而责之曰："新妇自家官自家，何用烦拜耶?"

根据文中所叙述的规定场景，伶人李家明原本是在燕享现场的，因为要借戏谏主，须入内作演出准备，故后来有"作二翁妇而出"之语，"入"与"出"对言，可知"入"为离开现场，入内之意。那么，"末"又该作何理解呢? 若作"末脚"解，"入末"之意就为入内末脚，显然不通。反复品味文意，我认为"末"必与伶人转变为剧中人有关，尤其是"作二翁妇而出"中的动词"作"，表明"入末"是入内室作演出准备的，"入末"之前是伶人李家明，入末而出，则成剧中人"翁妇"之一了。因此，"入末"即入内作翁妇之打扮事宜，"末"即化装扮演之意。舍此之外，难以作其他解释。

化装何以称之为"末"? 笔者认为，"末"即"抹"，二者相通。

《汉书·谷永传》："欲末杀灾异，满谰诬天。""末杀"亦作"抹摋，"韩愈《贞曜先生墓志铭》："唯其大玩于辞而与世抹摋。"①

更重要的是，将"抹"省作"末"，是古代乐人的习惯用法。《续墨客挥犀》："今州郡有公宴，将作曲，伶人呼'细末将来'。"②"细末"又作"细抹"，《蔡宽夫诗话》："唐起乐皆以丝竹，竹声以之合乐，乐家所谓'细抹将来'者是也。"③

杂剧中也有将"抹"省作"末"者。

元刊杂剧《尉迟恭三夺槊》第二折："则若是轻轻的虎眼鞭末着。""末着"即"抹着"，同剧同折《隔尾》："休道十分的正着，则若轻轻地抹着。"曲意正同。

元曲中有习语"著抹"一词，意为"撩拨"、"沾惹"，多省作"着末"。如《元人小令集》王仲元《失题》："无限凄凉来着抹。"《紫云庭》杂剧第二折："我本是个邪祟妖魔，他那俏魂灵倒将咱着末。"

"末"既为"抹"，"抹"者何解? 即抹土傅粉，这是戏剧演员最

---

① 唐·韩愈《昌黎先生集》卷29。

② 宋·彭乘《续墨客挥犀》卷7"头食"条。

③ 明·胡震亨《唐音癸签》卷15引，第169页。

早、最常用的化装方法，故而成为化装扮演的代名词。土与粉属同一类化装品，化装效果相同，可能在质量上有所差别，所以，在元杂剧中“抹土”也作“抹粉”①。早在唐宣宗时代，滑稽戏谑就与化装结合，以增加喜剧效果。唐范摅《云溪友议》：“故荆州杜司空悰，自忠武军节度使，出澧阳。宏词李宣古者，数陪游宴，每谑戏于其座。或以铅粉傅其面，或以轻绡为其衣，侮慢既深。”② 至于优人抹粉化装之例，事见《大中遗事》：“择贵人与弟子美者，傅粉妆饰之，名花郎，国人皆尊事之。”③ 弟子即女优④，择贵人与女优傅粉，此即后世戏剧化装表演之滥觞。后唐庄宗曾“自为俳优，名‘李天下’，杂于涂粉优杂之间，时为诸优朴扶掴搭”⑤。“涂粉优杂”，表明当时的伶人是抹粉作表演的。不仅如此，庄宗还“自傅粉墨与优人共戏于庭内”⑥。

至少在北宋，抹土傅粉已成为“优戏”的基本特征，所谓“常态”，《乐书》：“则傅粉涂墨，更衣易貌以资戏笑，盖优倡常态也。”⑦流风所被，连大臣们也纷纷效法，乐此不疲，《三朝北盟会编》：“（王）黼又同蔡攸每朝罢出省，时时乘宫中小舆，召入禁中，为谈笑，或涂抹粉墨作优戏，多道市井淫言媟语，以媚惑上。”⑧《东京梦华录》描述的宝津楼诸军百戏场面中，有许多化装表演：“以粉涂身，金睛白面……谓之‘哑杂剧’”，“以黄白粉涂其面，谓之‘抹跄’”⑨。“抹跄”为伶人行话，又作“摸枪”，意即“搽粉也”⑩。“抹跄”一词值得注意，它表明在伶人中“抹”早已成为抹土搽粉的固

① 元刊杂剧《遇上皇》第1折《寄生草》“搽灰抹土学搬唱”中的“抹土”，在元曲选本中作“抹粉”。

② 唐·范摅《云溪友议》卷中“澧阳燕”条。

③ 唐·令狐澄《大中遗事》，见《说郛》卷74，商务印书馆本。

④ 宋·程大昌《演繁录》卷6“乐营将弟子”条：“开元二年，玄宗选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子，至今犹谓优女为弟子，此其始也。”

⑤ 宋·孙光宪《北梦琐言》卷18，第128页。

⑥ 宋·无名氏《客退纪谈》，见《说郛》卷31，宛委山堂本。

⑦ 陈旸《乐书》卷187。

⑧ 徐梦莘《三朝北盟会编》卷31《靖康中帙六》。

⑨ 宋·孟元老撰、邓之诚注《东京梦华录》卷7。

⑩ 明·风月友《金陵六院市语》，《新刻江湖切要》附载过录，光绪十年吟杏山馆本。

定化装用语，乃南唐“入末”一语的孑遗。

末即抹因化装而成为扮演的代名词，于文献有征，于杂剧也有其例。

例一：《梦粱录》卷二〇“妓乐”条：“又有杂扮，或曰‘杂班’，又名‘经元子’，又谓之‘拔和’，即杂剧之后散段也。……今士庶多以从者，筵会或社会，皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐家，女童装末，加以弦索赚曲，只应而已。”“女童装末”一语，耐人寻味，散乐家的女童做“杂扮”，自然不可能只装“末脚”。“装末”，即装扮之意，如此，整个句意方可贯通。

例二：《行院声嗽·伎艺》：“勾栏看杂剧：团里睃末。”① “团里睃末”是艺人们的行话，“团里”指勾栏，《庄家不识勾栏》“见层层叠叠团圞坐”，勾栏演出时观众一团团围坐在戏台周围，故称之为“团里”。“睃”即“看”，此语现代方言中犹存。“睃末”之“末”也应和上例的“装末”作如是观，即扮演之意。

例三：元刊本《看钱奴买冤家债主》第三折：“正末又抹庄老上。”此处的“抹”即“扮”，周贻白认为“当即面部化装”②。徐沁君据此，在给该剧作校勘时将“抹”改写为“扮”③。

例四：南戏《宦门子弟错立身》第四出：（虔末白）“真个是相公唤不是？……（末虔）恁地，孩儿先去。我去勾栏里散了看的，却来望你。”其中的“虔末”、“末虔”既非指虔、末二色，因为对白中用了“我”这一单数人称；也非指以“末”扮演“虔”这一脚色，因为“末”当时正在现场，所以，“虔末”、“末虔”之“末”也应理解为化装扮演。

四、末脚的起源

我们将“入末”释为化装扮演，并不是否定末脚与“入末”的关系，而只是想说明南唐时的“入末”之“末”，还不是脚色名。但是，正是这一“入末”，成为后来末脚的缘起。

---

① 明·无名氏《墨娥小录》卷14过录，明隆庆五年吴氏聚好堂刻本。

② 周贻白《中国戏剧史长编》，第238页。

③ 徐沁君《新校元刊杂剧三十种》，第181页。

本来，"入末"之"末"，泛指戏剧化装，然而，当化装方式逐渐多样化以后，"末"成为某一脚色固定的化装方法时，便演变为该脚色的名称了。"末"的化装方法是抹土傅粉，伶人的习惯用法是"抹土搽灰"，而这正是后来末脚的化装。

《张协状元》第一出："（末上白）……苦会插科使砌，何吝搽灰抹土。"

《好酒赵元遇上皇》第一折："（正末唱）……搽灰抹粉学搬唱。"

李伯瑜小令："【小桃红·磕瓜】兀的般砌末，守着个粉脸儿色末，诨广笑声多。"

杨景贤《西游记》杂剧第六出："【雁儿落】见一个粉搽白面皮，红絟着油鬏髻。笑一声打一棒椎，跳一跳高似田地。"此曲虽未注明"搽粉白面皮"者为何脚色，但因副末执磕瓜打副净乃宋金杂剧院本特定的表演程式，该脚色手执棒椎（磕瓜），可见其为末脚。

《说鱄诸伍员吹萧》第一折："我家不开粉铺行，怎么爷儿两个尽搽脸。""爷儿"指冲末扮演的费无忌及其儿子。

此外，还有不少未注明脚色的搽土抹灰：

《宦门子弟错立身》第五出："【六幺序】管甚么抹土搽灰。"

《紫山大全集》卷七赠伶人赵文益诗："抹土搽灰满面座。"

高安道《嗓淡行院》："搽灰抹土胡僝僽。"

王大学士【仙吕·点绛唇】："一个扮牛王着土抢脸。"

有一个问题必须回答：抹土搽灰既是末脚的语源，那么，是否只有末才抹土搽灰？对此，我们的回答是肯定的，至少在宋金杂剧中是如此。据笔者研究，最初的两种脚色净与末在化装上是有显著差异的，净的化装以墨、朱和杂色为主，相当于后来的花脸，净的语源便与此有关（说详下）。众所周知，南戏直承宋金杂剧，《张协状元》就明确指出，剧中"搽土抹灰"者只有一人①，这个抹土搽灰者前面既已指明是副末，应该就没有其他脚色作如此打扮了。当然，后世戏剧也有其他脚色抹土搽灰，但这是后话，是"流"而非"源"。

末脚源于抹土搽灰的化装方式，在末脚的称谓上有一显证，末

---

① 《张协状元》第二出："【烛影摇红】一个若抹土搽灰。"

又称作“末尼”，但宋代的“末尼”均作“末泥”，入元后始见“末尼”一词。可见“泥”为本字，“尼”为派生之减笔字：

《都城纪胜》“瓦舍众伎”条：“末泥色主张。”

《梦粱录》卷二〇“妓乐”条：“末泥色主张。”

《张协状元》第一出：“末泥色饶个踏场。”

“末泥”即“抹泥”，泥者土也，抹泥也就是抹土搽灰。以泥为面部化装品，五代时就已出现，王建《宫词》：“舞来汗湿罗衣彻，楼上人扶下玉梯。归到院中重洗面，金花盆里泼银泥。”前蜀后主王衍也喜好“泥首”[①]。抹泥省为末泥，再省为末尼，看似牵强，但从戏剧脚色的称谓看，省简笔划乃通例，如“净”省作“争”[②]、“贴”省作“占”[③]、“卜”为“娘”之省[④]、“丑”为“扭”或“钮”之省[⑤]。此外，杂剧中的一些常用字也常常省简，如“伙”省作“火”、“雷”省作“田”、“笙”省作“生”等等，此例甚多，不烦举证。抹泥省作末尼，一如其例。杂剧中之所以要用省字，固然与简便有关，但我认为，这恐怕是古代乐人减字记谱方式的遗响。

末脚的语源既来自“入末”中“末”之化装，那么，这一演变究竟在何时完成的呢？目前，尚未找到直接材料来证明这一点，然而根据北宋中期已有了“副末”之称来看[⑥]，末脚称谓的正式形成当在此之前，即北宋的前期或者南唐就可能出现了。因为，从化装的脚度看，由抹泥发展到其他涂料，并使之固定为某种脚色的特定化装模式，是很容易过渡的，不需要走一条漫长的道路。

杂剧为何要作抹土搽灰的打扮呢？这与早期杂剧的性质有关。宋金杂剧基本上是滑稽剧，后世的杂剧虽超越滑稽的范围而表演人

---

① 宋·无名氏《五国故事》卷上。

② 明宣德写本《刘希必金钗记》第5出、第28出等，明嘉靖潮剧写本《蔡伯皆》第1册。

③ 《张协状元》第27出，明传奇《六十种曲》本《八义记》、《千金记》、《鸣凤记》等。

④ 戏剧中“娘”常常省作“外”，进而省作“卜”，如明万历刻本《重补摘锦金花女大全》、《苏六娘》。

⑤ 焦循《剧说》卷1引《怀铅录》：“今之丑脚，盖钮元子之省文。”

⑥ 《欧阳文忠公集》149《书简》卷6《与梅圣俞》：“（嘉祐三年）某启承宠惠二篇，钦诵感愧，思之正如杂剧人，上名下韵不来，须勾副末接续尔。”

生的喜怒哀乐，但杂剧最初的脚色“末”仍一直保留着插科打诨的功能[①]。而抹土搽灰正是为了增加其表演的滑稽效果，《西河诗话》：“天启六年，有钟鼓司佥书王进朝，绰号王瘤子，善抹脸诙谐，如旧时优伶。”可见，旧时优伶的“抹脸”化装，正是冲着诙谐而来的。我们今天熟悉的戏剧脸谱，固然可以体现一定的人物性格，但这是后来的事情，因为早期杂剧以滑稽逗乐为主，即《乐书》所谓“傅粉涂墨，更衣易貌以资戏笑”，人物塑造要等到杂剧演唱故事以后。

五、结　论

综合以上论述，我们有以下结论。

1. 有关“末”的最早材料，首见于龙衮的《江南野史》，而非马令的《南唐书》。该史料所指涉“末”所出现的时间在南唐嗣主李璟时（943—960）；而《江南野史》一书成书的时间可考实在宋仁宗初年的1022年至1029年之间。

2. “入末”之“末”最初还不是脚色名，而是化装扮演的代称，但与末脚的起源密切相关，是末脚的源头。

3. 末脚之“末”的语源出自化装术语“抹”，由“抹”省作“末”。其化装的原料以泥土灰粉为主，“末泥”即“抹泥”，末脚是化装扮演专门化的产物，是最早的脚色名称。

4. 末脚抹泥化装的目的是为了增加该脚色的滑稽效果，这与末脚的“打诨”职能相吻合。

第三节　净色由来

一、净脚渊源研究的学术史

1. 参军促音说。

将净脚视为唐代的参军，元人即有此一说，见《南村辍耕录》卷二五《院本名目》：“院本则五人：一曰副净，古谓之参军；一曰

① 《都城纪胜》、《梦粱录》中均有“副末色打诨”之论，张炎《蝶恋花》“题末色褚仲良写真”云：“诨砌随机开笑口，筵前戏谏从来有。”

副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽鸟，末可打副净，故云；一曰引戏；一曰末泥；一曰孤装。又谓之五花爨弄。”明胡应麟《少室山房笔丛》认为：“而后世所为副净等色，有自来矣。唐制如霓裳等舞度数至多，而名号妆束不可深考。《乐府杂录》开元中黄幡绰、张野狐善弄参军，参军即后世副净也。”①

陶宗仪、胡应麟是将“副净”等同于参军的，而徐渭则认为对应参军的应该是“净”：“净，此字不可解……予意即古‘参军’二字，合而讹之耳。”②

但陶宗仪与徐渭均未说明“副净”与“净”的关系，以及参军是如何演变成“副净”的。王国维回答了上述问题，他认为“副净”并非“参军”，而是参军之“副”，参军对应的是“净”，“净”是参军的促音，参军急念之则成“净”，见《古剧脚色考》：“余疑净即参军之促音，参与净为双声，军与净似叠韵，参军之为净，犹勃提之为披，邾婁之为邹也。”③

蕉畊道人在《西昆片羽》中也有此一说：“净字为参军二字之别音。……故净之一字，诠定为参军之促音，即二字促呼成音，反切而成一字之谓。追及后世，因苍鹘为参军之副，故称副净。一说谓由二人相争论，引出打诨发笑之语，以娱观者。然非贯通前说，则后说仍难使人索解也。”④

2. 䫆螓俗化说。

《正字通・页部》：“䫆：乐工倡优弄人，一曰䫆，俗作净。”明方以智也称当时民间有此说，见《通雅・称谓》：“凡夫以净作䫆首。”⑤

所谓“䫆”，即“螓”字的别体，意即“好貌”。《说文解字・页部》：“䫆，好貌。从页，争声。《诗》所谓‘䫆首’。”按：“《诗》所谓‘䫆首’”即《诗经・硕人》“螓首”。

3. 二人相争说。

① 明・胡应麟《少室山房笔丛》卷25《庄岳委谈下》。

② 明・徐渭《南词叙录》。

③ 王国维《古剧脚色考》，第509页。

④ 蕉畊道人《西昆片羽》，《曲海扬波》卷6，《新曲苑》第12册，第38页。

⑤ 明・方以智《通雅》卷19《称谓》，第669页。

蔗畊道人在《西昆片羽》中有此一说："或曰：二人相争之谓也。故字应从二，从争。……说谓由二人相争论，引出打诨发笑之语，以娱观者。"[1] 此说云"或曰"，故其说并非蔗畊道人之首倡，其说将"净"分解为"冫"与"争"，并将"冫"解释为"二"。

4. 不净说。

最早记载此看法的是徐渭，尽管他并不赞同此说。见《南词叙录》："净，此字不可解。或曰：'其言不净，故反言之。'"

明胡应麟则对反语说作了解释，认为这是由于剧作虚构的性质决定的，他说："凡传奇以戏文为称也，往往而非戏也。故其事欲谬悠而亡根也，其名欲颠倒而亡实也，反是而求其当焉非戏也。故曲欲熟而命以'生'也；妇宜夜而命以'旦'也；开场始事而命以'末'也；涂污不洁而命以'净'也，凡此咸以颠倒其名也。"[2]

5. 妆靓色说。

《太和正音谱》："副粉墨者，谓之'靓'，献笑供谄者也，古谓之'参军'。书语称狐为'田参军'，故'付末'称'苍鹘'者，以能击狐也。'靓'，粉白黛绿谓之'靓妆'，故曰'妆靓色'。呼为'净'，非也。"曾永义既同意"'净'应当是由'参军'一语转化而来"，也认为"在参军和净之间，还有一个过渡的'靓'字"[3]。

6. 以"净"代"晋"说。

卫聚贤《戏剧中脚色——净丑生旦——的起源》："汉代扮演晋国故事的人则面上涂黑，名此角色为'晋'。后来扮演别国的戏也需要涂面，以与旧日的'晋'为别，乃用同音的'净'字代'晋'。但与'晋'同音的字很多，何必取一'净'字？其时'黥面'尚有一部分存在，'黥面'是洗不掉的，'涂面'是可洗干净的，以与黥面为别，故用'净'字。"[4]

7. 毗都娑伽说。

"毗都娑伽"是印度戏曲角色 Vidusaka 的中文音译，主要扮演

---

① 蔗畊道人《西昆片羽》，《曲海扬波》卷 6，《新曲苑》第 12 册，第 38 页。

② 明・胡应麟《少室山房笔丛》卷 25《庄岳委谈下》。

③ 曾永义《中国古典戏剧脚色概说》。

④ 卫聚贤《戏剧中脚色——净丑生旦——的起源》，《说文月刊》第 1 卷第 7 册，第 65—66 页。

插科打诨一类的角色，郑振铎认为即中国戏文中净脚，该角是从印度输入的，见《插图本中国文学史》："其实，就传奇或戏文的体裁或组织而细观之，其与印度戏曲逼肖之处，实足令我们惊奇不置，不由得我们不相信他们是由印度输入的。……毗都娑伽（Vidusa-ka），大抵是装成婆罗门的样子，每为国王的帮闲或侍从，贪婪好吃，每喜说笑话或打诨插科，大似中国戏文中的丑或净的一角。"[①]

8. 以水净面说。

王芥舆《戏剧脚色得名之研究》认为："净，即花脸，扮此行者须以油彩绩面，出场前后必须以水净面，后遂略称为净脚。"

9. 兽名说。

明周祈《名义考》卷五"生旦净丑"条："今角戏有生旦净丑之名，尝求其义而不得。偶思《乐记》及优侏儒獶杂子女注谓，俳优杂戏如猕猴之状。乃知……净：狰也，《广韵》似豹，一角五尾。又云似狐，有翼。"自注云："狰音静。"

10. 闹静说。

《道听录》也对"净"的反语说进行了解释，但与胡应麟的看法不同，认为"净"不作"洁净"解，而作"安静"解，故净脚的反语解释是"闹"："元人院本，打者：一副净，一副末，一引戏，一末泥，一孤装，犹梨园之有生、旦、外、末、净、丑、贴。七字之义，或云反语。生为'熟'，丑为'好'，旦为'夜'，贴为'帮'，净为'闹'，末为'始'，可也；若外为'内'，则牵强矣。"[②] 清王大梁也认为："净者，静也，言其闹中取静，静中取闹，故曰净。"[③]

11. 侏儒说。

任半塘持此说。《唐戏弄》："小人与侏儒意近，疑'净'从'侏儒'来。"[④] 并引《山海经·大荒南经》曰："盖犹之山有小人，名曰菌人。"《东经》："有小人国，名靖人，或曰竫人。"

12. 驱傩者巫说。

---

① 郑振铎《插图本中国文学史》，第574—575页。

② 清·焦循《剧说》卷1，《中国古典戏曲论著集成》第8册，第83页。

③ 清·黄旙绰《梨园原》引"王大梁详论角色"条，《中国古典戏曲论著集成》第9册，第10页。

④ 任半塘《唐戏弄》，第838页。

康保成师《试论古剧脚色"净"》一文认为："'净'源于乡人傩。"并从化装的角度研究了民间驱傩与面具及涂面的关系，以及这种化装对宋代戏剧化装方式的影响："《梦华录》卷七对宫廷百戏戴面具和化装的描述……这些装扮，上承乡人傩之遗风，下开戏曲中'净'涂面化装的先河。"进而提出"净"脚"最早的渊源则是上古而来的驱傩者巫"的重要观点①。

二、诸说平议

在做完上述归纳工作后，我第一个印象，就是惊讶诸位的想象力与探求精神，就一个"净"，竟然有如此多的完全不同的观点。然而，这些观点的科学价值，不能一概而论。有的十分荒诞，如"反语说"、"兽名说"，不值一辨。有的未能提供足够的证据，只能算作猜想，如"鵓鸰俗化说"、"二人相争说"、"以'净'代'晋'说"、"以水净面说"诸说。至于郑振铎的印度戏曲角色"毗都娑伽"说，出自许地山的《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》一文，但许文只比较了"净"脚与"毗都娑伽"的相似性，并未说明后者是前者的来源②。要证成此说，还必须寻找到连接二者的中间链条，如语源的链接、传播接受的链接等等，仅仅凭相似来说事毕竟底气略嫌不足，因为艺术上有很多共生现象，不一定就出自一源。

任半塘的侏儒说，虽然就"靖人"、"竫人"与"副靖"的字音而言完全吻合，但侏儒究竟是如何转变成"净"脚的，则缺乏证据。而且，侏儒虽然曾作过优人，但在表演上二者并无相同之处，所以，任半塘用了一个不甚肯定的词"疑"，不敢遽下断语。

最有影响的是王国维的"参军促音说"，他从音韵学的角度为陶宗仪的假说提供了证据，从而打通了参军与杂剧的壁障。此说一出，几成定论，后来的学者多从其说。然而，"促音说"仍有软肋。

第一，在宋代，杂剧色与参军色是两种不同的脚色，说明二者有不同的源头，因此，净脚与参军并无承继关系。《东京梦华录》卷

① 康保成《试论古剧脚色"净"》，1998年国际元代文化研讨会论文，收入《元曲通融》一书。

② 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》。

九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条：“第四盏如上仪舞毕，发谭子，参军色执竹竿拂子，念致语口号，诸杂剧色打和。”“第五盏……参军色作语，问小儿班首近前，进口号，杂剧人皆打和毕。”《都城纪胜》“瓦舍众伎”条：“教坊十三部，唯以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色，色有色长，部有部头。”《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条：“伶人以龙笛腰鼓发诨子，参军色执竹竿拂子，奏俳语口号祝君寿，杂剧色打和。”《武林旧事》卷一“大礼”条：“教坊作乐迎导，参军色念致语，杂剧色念口号。”

第二，如果参军真的促音成“净”，就应该先有净然后才有副净，何以宋代只见“副净”而不见“净”（按王国维的说法，连元代也无“净”）？这一点王国维自己的说法也是矛盾的，他的《古剧脚色考》说：“宋元人书中，但有副净而无净，单云净者，始于《太和正音谱》，《元曲选》有净，然恐经明人删改。”① 既然先有副净然后才有净，促音说就值得怀疑。

第三，净为参军促音究竟能否在音韵学上成立？20世纪40年代，徐筱汀在《释“末”与“净”》一文中指出：“‘净’，宋之《集韵》、明之《正韵》俱作‘疾政切’；‘竫’、‘靖’《集韵》、《正韵》俱作‘疾郢切’，均系‘庚青韵’字，属于注音符号之‘ㄥ’母。而‘参军’之‘军’字，《集韵》、《正韵》俱作‘拘云切’，系‘真文云’，应隶‘ㄣ’母。凡是合音或促音之字，绝对不能把韵母轻轻的给改变了。”并分析王国维、徐渭之所以有此失误，是因为二人皆为浙江人，当地方言“陈”、“程”不分②。任半塘也疑此：“惟其‘参军’二字，在反切或双声叠韵方面，均甚为勉强，实远非‘勃提’、‘邾娄’比也。”③

三、本书的观点

我的观点是，脚色称谓的得名（无论“净”还是“副净”）与

① 王国维《古剧脚色考》，第509页。
② 徐筱汀《释“末”与“净”》，《新中华》复刊3卷10期，第73页。
③ 任半塘《唐戏弄》，第837页。

"参军"之名并无关系，尽管在南宋有参军参与过杂剧演出的记载[1]，换言之，我们并不否认有杂剧脚色参加参军戏的表演，只是反对脚色的得名与参军戏有关的说法。因为在文献记载中，将杂剧演员称作"参军"远比杂剧最初的两个主要脚色"末"与"副净"的出现为晚。之所以出现这种现象，根据我们对唐宋杂剧的研究，很可能是这样造成的：最初的"杂剧"是一种包括杂戏在内"泛杂剧"（参第一章《唐代的杂剧形态》一节），表演此类"杂剧"的演员并没有成为一种类型化的脚色，此后"泛杂剧"中谐剧异军突起，成为"泛杂剧"的主体，到北宋，所谓"杂剧"在大多数情况下指的都是谐剧（偶尔也指杂技、歌舞戏、傀儡戏等），并发展出具有固定表演模式的"末"、"净"等以特定化装为表征的类型化脚色。这种类型脚色所表演的谐剧性质的"杂剧"本来并不适合参军戏的表演，因为参军戏有特定的人物和内容。因此，原本同属"泛杂剧"的参军戏便被剔除出宋代的"杂剧"系统，这样，便出现上述参军色与杂剧色并举的现象。然而，由于参军戏源远流长，且为伶人的传统伎艺，事实上宋代杂剧的伶人同样熟悉甚至也是参军戏的演员。于是，在后来的这种参军戏表演中，杂剧脚色的"净"更易于与参军戏的"参军"对应，"末"则与"苍鹘"对应，于是便有了将杂剧脚色与参军混称的现象。但这与"净"的得名并无关系，而是后话。

那么，"净"从何得名？我认为来自一种化装的方式，这种方式就是"靓"。对此，朱权的说法值得重视。他认为"净"是"靓"之误，由于净脚所施粉白黛绿谓之"靓妆"，故曰"妆靓色"。清人焦循也有此看法，但他认为"净"的本义是"靘"。王棠《怀铅录》云："古梨园傅粉墨者，谓之'参军'，亦谓之'靘'。靘，《广韵》云：'装饰也。'今傅粉墨谓之'净'，盖'靘'之伪也。"[2] 事实上，"靓"与"靘"是同一字的异写。朱熹注韩愈《东都遇春》"妆靓"云："靓或作靘，靘，青黑色，方云靓庄字见《子虚赋》郭璞曰粉白

---

① 宋·赵彦卫《云麓漫钞》卷5："优人杂剧必装官人号为参军色。"宋·岳珂《桯史》卷7《优伶诙语》："假以教坊优伶，宰执咸与，中席，优长诵致语退。有参军者前，褒桧功德……"

② 清·焦循《剧说》卷1引，《中国古典戏曲论著集成》第8册，第99页。

黛黑也。”[①]

从脚色的起源来看，早期的脚色名称与其化装方式有着直接的关系。在上一节《末色缘起》中，我们曾证明“末”作为脚色的称谓是由化装方式“抹泥”演变而来的；同样，与“末”同时配戏的后来被称作“净”的脚色也与此密切相关，其化装方式就是“靓”，或称“妆靓”、“靓妆”。举证如下：

第一，在戏曲中，净脚也被称作“靓”或“靓装”。如在莆仙戏中“净”即被称为“靓装”，胡忌先生《宋金杂剧考》谓莆剧有脚色“靓装”，他在引证《太和正音谱》关于“靓装”的资料后说：“可见‘靓装’的来源也是很古的（宋时即有），用‘靓装’代表‘净’色，可以和宋时的‘装孤’‘装旦’同看。”[②] 刘念兹的《南戏新证》也提到了这一证据：“净角，古称‘参军’，莆仙戏称为‘靓装’，与古意相合。”[③] 解放前，福建莆仙戏演《张洽》的演员中，就有一艺名叫“靓装坚”的主要演员[④]。由其艺名可知，“靓装坚”是一位名为“坚”的净角演员。虽然刘念兹所依据的是解放前后的资料，但莆仙戏源远流长，保存了诸多宋元南戏的原貌，许多早已失传的宋元南戏依然保留在莆仙戏里，如《王魁》、《刘文龙》、《陈光蕊江流和尚》等。此外，失传已久，直到20世纪20年代才发现的《张协状元》，在莆仙戏里也一直被保留着。胡忌也认为：“我完全相信：莆剧是宋代所遗留下来的戏剧，直到清末，它的整体还保留着宋杂剧的全貌。”

不过，胡、刘二位先生并未说“靓装”就是“净”脚的源头，这是我们与两位先生不同的地方。要说明这一点，还需参以它证。

第二，从戏曲文字的演变规律来看，有一种由繁趋简的走向。其方法是，采取同音的简化字或省笔字，习之久焉，成为惯例。如在上一节，我们已论证了“抹泥”省为“末泥”，再省为“末尼”的过程，并举脚色用字“贴”省作“占”，“卜”为“娘”之省、“丑”为“扭”或“钮”之省为例，以及杂剧中的常用字简省笔划的例子，

① 宋·朱熹《原本韩集考异》卷2。
② 胡忌《宋金杂剧考》，第307页。
③ 刘念兹《南戏新证》，第321页。
④ 同上，第141页。

如“伙”省作“火”、“雷”省作“田”、“笙”省作“生”等等。

脚色“净”也有不同的写法。除了作“靓”外，又作“靖”（黄庭坚《鼓笛令》词“副靖传语木大”），又作“䩄”（《怀铅录》），又作“挣”（元杂剧《张孔目智勘魔合罗》第二折“挣扮孤引张千上”），又作“争”（明宣德写本《刘希必金钗记》、明嘉靖潮剧写本《蔡伯喈》），在上述六种写法中，孰源孰流？从现存文献记载的时间看，以“靖”最早，以下依次是“净”、“挣”、“靓”、“争”、“䩄”。但“靖”、“挣”皆只此一例，当为误写[①]；而“䩄”为“靓”的异体字，因此焦点集中在“净”、“靓”、“争”三字上。此三字出现的时间序列，根据上述戏曲文字由繁趋简的演变规律，应该首先有“靓”，而不能想象伶人会用笔画繁杂的“靓”来取代“净”。因此，三字排列的序列是：由“靓”省作“净”，再省作“争”。

那么，为何要以“净”来取代“靓”呢？主要是二者读音相同。宋明之际，“净”与“靓”在宋代的《集韻》卷八与《洪武正韵》卷十三中都属于同一韵部之字，皆为“疾正切”。

第三，从脚色的历史渊源看，“靓”与表演的关系比“净”更为密切和久远，正因为如此，就使得杂剧所创造出来的“靓脚”，有了一份可以承继的遗产，一条可以追踪的历史路线。晋鲍照《代朗月行》：“朗月出東山，照我绮窗前，窗中多佳人，被服妖且妍，靓妆坐帐里，當户弄清弦。”唐代张说与徐坚论近世文章，张说云：“阎朝隐之文如丽服靓妆，燕歌赵舞，观者忘疲。”[②] 宋董逌《广川画跋》卷一“书秦宫对镜图后”条：“宫人众盛粉白黛黑者，以妆为嬉娱，戏狎而竞。”宋刘克庄《贺新郎》“席上闻歌有感”：“主家十二楼连苑，那人人，靓妆按曲，绣帘初卷。道是华堂，箫管唱，笑杀街坊拍板。”元萨都拉《寄朱舜咨王伯循了即休五首》：“楚女晚妆靓，按拍听歌声。”宋赵汝鐩《缠头曲》：“阿蛮妙舞翠袖长，臂鞲珠络带宝装。春风按试清元殿，粉白黛绿立两傍。三郎老手打羯鼓，太真纤指弹龙香。”[③]

---

① 明代成化《新刊说唱包龙图断曹国舅公案传》有“八方宁净干戈息”一语，其中“净”即“靖”之误，可见在艺人中，“净”与“靖”往往混用。

② 《旧唐书》卷190《杨炯传》，第5004页。

③ 宋·赵汝鐩《野谷诗稿》卷1。

第四，从净脚的化装方式来看，与“靓装”所用的材料和色彩相似，这也证明“靓”是“净”的源头。

先看“靓”的装饰。“靓”字本义所指的基本色彩是“粉白黛黑”或“粉白黛绿”；“靓装”的色彩则略为复杂，还包括使用青、红等色。使用的材料主要有粉、黛、胭脂等。晋郭璞注司马相如《子虚赋》“靓庄刻饰”曰：“靓庄，粉白黛黑也。”元阴劲弦《韵府群玉》卷一六：“靓：召也，又装饰也，又明也。粉白黛绿曰‘靓妆’，或作‘靘’。”《洪武正韵》卷一三释“靓”作“粉白黛黑谓之靓妆”。唐代温庭筠著有《靓妆录》，对唐代靓妆的画法作了辑录，包括“斜红绕脸”、画眉、点唇等。唐彦谦《红叶诗》：“蜀纸裁深色，燕脂落靓妆。”宋侯穆《寒食饮梨花下》：“妆靓青娥妒，光凝粉黛羞。”

再比较“净”的化装。例一，《庄家不识勾栏》：“中间一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。”按此“央人货”曲中虽未言明是何脚色，但后文云“他改做小二哥”，并被太公用“皮棒槌（榼瓜）则一下打做两半个”，按照副末打副净的通例，此“央人货”即副净。例二，《水浒传》第八十二回《梁山泊分金大买》：“教坊司凤鸾韶舞，礼乐司排长伶官。朝鬼门道，分明开说。……第四个净色的，语言动众，颜色繁过。开呵公子笑盈腮，举口王侯欢满面，依院本填腔调曲按格范打诨发科。第五个贴净的，忙中九伯，眼目张狂。队额角涂一道明戗匹面门搭两色蛤粉。”例三，《包待制智赚生金阁》第二折，由净扮庞衙内，“自云：就我看，我这嘴脸，尽也看的过。你道我脸上搽粉，你又不搽粉那?”例四，《说鱄诸伍员吹箫》第一折：（净扮费得雄上，诗云）“我做将军只会掩，兵书战策没半点。我家不开粉铺行，怎么爷儿两个尽搽脸?”例五，《青楼集》“事事宜”条：“姓刘氏，姿色歌舞悉妙。其夫玳瑁脸，其叔象牛头，皆副净色，浙西驰名。”例六，李开先【黄莺儿·题副净】：“粉嘴又胡腮，墨和朱，脸上排，戏衫加上香罗带。破芦席慢蹁，皮爬掌紧摆，磕瓜不离天灵盖。打歪歪，搀科撒诨，笑口一齐开。”[①] 例七，明张宁《唐勾栏图》诗：“众中突出

① 明·李开先《李开先集·词谑》，第942页。

净老狂，东涂西抹何狼猹。”例八，朱有燉《宣平巷刘金儿复落娼（全宾）》之《点绛唇》：“妆旦的穿一领销金衫子。踏爨的着两件彩绣时衣。捷讥的扮官员，穿靴戴帽。付净的取欢笑，搽土抹灰。”例九，杨景贤《西游记》杂剧第十七出，女人国国王形容唐僧：“头如蓝靛青，语似春雷壮。”例十，元李京《云南志略》，称金齿百夷“以赤土傅面……绝类中国优人”[①]。例九、例十虽未说明何色，但不外净、末二色，可作参照。

根据以上十例，可以看出早期净脚化装的特色：第一，有基本形态，如玳瑁脸、象牛头、额角涂明戗、面门搭蛤粉、粉嘴胡腮。第二，基本色彩：白、黑、青、红。例一的“石灰”、“黑道”自然应该是白黑两色。例二的“颜色繁过”虽然未说明其具体颜色，但可以看出，当时净脚的化装不是单一的涂粉，而具有多种色彩。而该例贴净所用的“蛤粉”，是一种以蛤蜊壳磨研的白粉。例三的“搽粉”，也属于白色。例五的“玳瑁脸”也是黑白相间之色。例六所用的朱砂，则是红色。例九则用蓝青色。第三，基本材料是石灰、蛤粉、墨、朱砂、蓝靛。

通过比较可以看出，“靓装”与净脚的化装方法有不少的相似之处。所用的色彩都是白、黑两种基调，外加青红两种辅助色彩。但在化装形态和所用材料上，“净”比“靓装”复杂，这说明戏曲的化装既有对前人的继承，也有发展，这是符合事物发展规律的。

康保成师曾对“靓装”也即“净”脚的化装方式究竟由何而来的问题，作过更为深入的探究，他在《试论古剧脚色“净”》一文中引孟郊《弦歌行》“驱傩击鼓吹长笛，瘦鬼染面唯齿白”一语后指出：“这与后来的‘净面’十分接近。”并进而提出“净”脚源于驱傩者巫的重要观点，值得重视。

根据我们上述所讨论的净脚的由来及其化装方式，还可说明一个相关问题：为何在杂剧中往往由净脚饰演搽旦。这是因为二者在化装上极为相似，故可相互串演。元杂剧《郑孔目风雪酷寒亭》第二折正末形容搽旦的化装是：“这妇人搽的青处青，紫处紫，白处白，黑处黑，恰便似成精的五色花花鬼。”又，马致远《西华山陈抟

① 元·李京《云南志略》“诸夷风俗”条，《说郛》卷36，商务印书馆本。

高卧》第四折，称色旦（搽旦）"你便有粉白黛绿装宫样"云云，这和净脚的化装色彩是相似的。早期剧班，脚色甚少，一般为五至七人，搽旦一色未必有专人所司，往往须由他脚改扮，此改扮者非净脚莫能为。这是因为搽旦的化装颇繁，只能取与其相近者而代之。如息机子本《合同文字》中的杨氏[①]，内府本《燕青搏鱼》中的王腊梅、《盆儿鬼》中的撇枝秀，皆由净扮演[②]，但在《元曲选》本中则皆由搽旦扮演。此外，在顾曲斋本《智勇定齐》中有所谓"净茶旦"一脚[③]，扮演剧中人钟离春的嫂嫂，这个"净茶旦"即由净扮演搽旦之意，因为在《元曲选》本中此人的扮演者是"搽旦"。《女学士明讲春秋》第三折有"正旦领细旦、净旦上"[④]，所谓"净旦"，也即由净扮搽旦。

正是由于杂剧的两种主要脚色"末"、"净"皆以面部化装方式而得名，宋杂剧的表演固然也须以化装进行演出，因此以面具为形式的伎乐虽在宋代达到鼎盛，但却未见将其应用于杂剧。王国维《面具考》对此曾作详细考证，其结论是："宋之面具，虽极盛于政和，而未闻用诸杂剧，盖由涂面既兴，遂取而代之欤。"

第四节　何以先有副净后有净
——兼论副净的起源

一、问题的提出

净末的正副问题，一直是个缠绕学术界的未解之谜。按照事物发展的一般逻辑，应该是先有某脚色，才有正副之分，但非常奇怪的是，在宋杂剧中只见"副净"，未见"净"，至于"末"也往往与"副末"相混。王国维《古剧脚色考》："宋元人书中，但有副净而无净，单云净者，始于《太和正音谱》，《元曲选》有净，然恐经明人

---

① 明·息机子辑《杂剧选》。
② 明·赵琦美编《脉望馆古今杂剧》。
③ 明·王骥德编《顾曲斋元人杂剧》。
④ 王季烈选《孤本元明杂剧》第 23 册。

删改。"[1] 徐扶明先生则认为："其实，元刊本《古今杂剧》和《永乐大典》所收戏文三种，都有'净'，并不始于《太和正音谱》，那么，《元曲选》有净，也不是经明人删改的。"[2] 徐扶明只是纠正了王国维元人无净的观点，并未证明宋人也无净，更不是否定先有副净然后才有净的事实。

净何以比副净晚出？徐筱汀的解释是，本来只有"副净"，"净"是由"副净"简化而来的：

> "净"之名称，降至南宋末年元曲和南戏次第兴起之际，方才发现反较"副净"晚出。若以当时缩减"末泥"为"末"、"旦儿"为"旦"的例子为证，很明显的"净"也是由"副净"简化出来的名称。[3]

徐筱汀此说的关键点在于将"副净"看作一个复音词，其一诞生就是一个不可拆分的整体，以后才能简化为"净"。而这个作为复音词的"副净"就是所谓"附茎单时"的"附茎"，但"附茎单时"其实是"附萨单时"之误（其说详后），因此，徐筱汀说便被釜底抽薪了。

青木正儿认为：

> 宋金之杂剧院本脚色……有"副净"而无"净"之理何在？余意相当"净"者为"参军"，"副净"即"副参军"也，约之而为"副净"欤？故以"净"为"参军"之促音时，此中消息似颇可通。且"参军"之有"副"，略有可征，王国维氏谓"《夷坚志》所云，'推参军一人作宰相……其副者举所持挺杖击之'，'其副者'三字，当指参军之'副'，即谓副净也。"意当演杂剧时，仅以其副者加入为一员，"参军"则立局外任总指挥，如《梦华录》所示者。杂剧之有"副净"（副参军）而无

① 王国维《古剧脚色考》，《王国维文集》，第 509 页。

② 徐扶明《元代杂剧艺术》，第 296 页。

③ 徐筱汀《释"末"与"净"》，《新中华》复刊 3 卷 10 期，第 73 页。

“净”（参军）者，当为此也。[①]

青木正儿的说法本自王国维。王国维为了说明宋代何以有副净而无净的原因，提出一个假说：宋代的“净”并不参与演出，演出者只是副净，故而在后世记载中只有“副净”而无“净”。由于王国维认为“净”由“参军”促音得名，遂将“参军”也排除出表演体系。他认为，参军至宋代已成“参军色”，这种参军色是不参与表演的：

> 净者，参军之促音，宋代演剧时，参军色手执竹竿子以句之，亦如唐代协律郎之举麾乐作，偃麾乐止相似，故参军亦谓之竹竿子。由是观之，则末泥色以主张为职，参军色以指麾为职，不亲在搬演之列。故宋戏剧中净、末二色，反不如副净、副末之著也。[②]

又云：

> 则宋时但见副靓、次净之名，而不见有净。有多云次末、副末，而罕有云末也。窃疑净苟为参军之促音，而宋之参军恒为俳优之长。至南宋之季，则末泥为长，职务在主张，故入场搬演者，只有副净、副末，而净、末反罕闻。[③]

王国维最大的困难在于：他既要说明“净”由参军促音而成，又要将“净”逐出舞台。前者在于回答“净”的由来，后者则为了解释何以有“副净”而无“净”。这确实是个两难的问题：一旦给出了“净”的答案，为何“净”却不见踪影？反过来，“净”若退出表演现场，又该如何面对记载中诸多“参军”演杂剧的事实？毕竟是王国维，没有难不倒的问题。他是这样回答的：“副净本净之‘副’，故宋人亦谓之参军。”但是，既然副净也是参军，文献中演杂剧的

---

① 青木正儿《中国近世戏曲史》，第531页。

② 王国维《宋元戏曲考·古剧之结构》。

③ 王国维《古剧脚色考》，《王国维文集》第1卷，第511页。

“参军”固然可以解释为是副净，为何这些“参军”就不能是“净”呢？王国维回答：原本作为“净”的参军，已经成为“参军色”，“不亲在搬演之列”。

由于王国维此说影响甚大，波及海内外，不得不较真一番。以王说按诸史实，其不符者有四。

第一，并无任何材料能够证明“净”就是“参军色”。

第二，参军与参军色并无差别。“参军色”一词最早见于《东京梦华录》，是北宋末才出现的词汇，此词出现的原因是为了与作为真官的“参军”进行区别，和作为艺人的“参军”没有分别。我们在本章第二节曾经考证，“色”的语义只是类别，意在用以区分该“色”与其他部类。如《都城纪胜·瓦舍众伎》：“教坊十三部唯以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色，色有色长，部有部头。”可见，“参军色”为“旧教坊”之一部，和作为行政体制中的“参军”官是不同的，但在伶人中“参军色”就是“参军”。宋赵彦卫《云麓漫钞》卷五：“优人杂剧，必装官人，号为‘参军色’。……凡朔望飨宴，使预焉。人一见必指曰‘参军’也。倡优为戏，亦假为之，以资玩戏。今人多装状元进士，失之远矣。”此材料前称“参军色”，后称“参军”，说明“参军色”就是“参军”。以王国维之博，不知为何未见此材料。

第三，“参军色”直接参与杂剧演出，并不是如王国维所云“不亲在搬演之列”。前引《云麓漫钞》“优人杂剧必装官人号为‘参军色’”即是明证。

第四，“副参军”一名于文献无征。所谓“副参军”一说根据的是《夷坚志支乙》卷四“优伶箴戏”中的一条材料：

> 崇宁初，斥逐元祐忠贤，禁锢学术，凡遇涉其时所为，无论大小，一切不得志。伶者对御为戏，惟一参军作宰相，据坐宣扬朝政之美，一僧乞给八年游方，视其戒牒，则元祐三年者，立涂毁之，而加以冠巾。一道士失亡度牒，问其披戴时，亦元祐也，剥其羽服，使为民，一士人以元祐五年获荐，当免举，礼部不为引用，来自言，即押送所属屏去，已而主管宅库者附

> 耳语曰："今日于左藏库请得相公料钱一千贯，尽是元祐钱，合取钧旨。"其人俯首久之，曰："从后门搬入去。"副者举所持挺杖其背曰："你做宰相，元来也只要钱。"

王国维认为其"副者"二字，当指参军之"副"，即所谓"副净"。青木正儿则进一步申其说，认为"其副者"即"副参军"也，约之而为"副净"。但这一说法站不住脚，《夷坚志》只云"其副者"，并未言明即"副参军"，根据参军戏之通例，此参军之"副者"，是指与其配戏的"苍鹘"，因其在参军戏中的重要性略逊于参军，故云"副者"。苟真有"副参军"一脚，则整出戏的扮演者只有参军与副参军，那么，"苍鹘"安在？同时，也与王国维自己参军"不亲在搬演之列"的说法相抵牾。

那么，究竟应该如何理解"何以先有副净后有净"的问题？这需要正本清源，从"副净"的由来入手。

二、副净来历的学术史及其平议

"副净"一名"副靖"，"副靖"最早见于黄庭坚《鼓笛令》词："见来便觉情，于我厮守着。新来好过人，道他家有婆婆，与一口管教琢磨。副靖传语木大，鼓儿里且打一和，更有些儿得处啰，烧沙糖香药添和。"

"副净"本身则最早见于《都城纪胜·瓦舍众伎》："杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。"《梦粱录》卷二〇"妓乐"条亦引此。

关于"副净"的来历，有如下看法。

1. 副净即参军。《南村辍耕录》卷二五《院本名目》：一曰副净，古谓之参军。一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽鸟，末可打副净。

2. 副净即参军之"副"。见前引王国维之说，青木正儿进一步补充了王国维的观点："余意相当'净'者为参军，'副净'即'副参军'也，约而为'副净'。"①

① 青木正儿《中国近世戏曲史》，第531页。

3. 副净即苍鹘。因苍鹘为参军之副，故称副净。蔗畊道人《西昆片羽》："古时有参军戏，又称弄参军。……而参军之对手脚色，则为苍鹘。其义盖为官吏之从人，即苍头也。演剧时，参军主装呆，苍鹘主打诨，犹后世副净与小丑，配搭而成趣剧也。故净之一字，诠定为参军之促音，即二字促呼成音，反切而成一字之谓。迨及后世，因苍鹘为参军之副，故称副净。"[①]

4. 副净即"附茎单时"。徐筱汀《释"末"与"净"》："《文献通考》的《安国乐》里面，又有'歌曲有附萨单时歌《芝栖》，舞曲有《末奚》舞《芝栖》'字样。因此知道'附萨单时'，是《芝栖》歌者的名称。芝栖歌与芝栖舞，既然由安国传到高丽，所以'附萨单时'和'末奚'两个名词，很容易变成东北各国'歌''舞'伶人的普通名称。那么，和高丽比邻的渤海国，把'附萨单时'取为'打和鼓'戏中以唱擅场的男脚名称，也是很可能的了。……似此，'副靖'系由'附萨单时'简译而来，也是很合理的了。"[②]

以上四说中，陶宗仪只是说副净古谓之参军，并未解释"副净"一名如何由"参军"而来。明钱希言《戏瑕》不赞同陶宗仪的看法，其理由是："然则戏中孤酸皆可名参军也，岂必副净为之哉？"[③] 蔗畊道人则承袭王国维的说法，只不过在"净"由参军之促音演变而成后，将苍鹘解释为参军之"副"，使之与"副净"对应。王国维的促音说我们在《净色由来》一节中已辩其非是。至于徐筱汀的"附茎单时"说，则完全是由于误会引起，因为所谓"附茎单时"本为"附萨单时"，见《隋书·音乐志下》："安国歌曲有'附萨单时'舞曲有'末奚'。"任半塘早已指出这一点[④]。

事实上，以上诸说最大的缺憾就是将杂剧脚色净的起源与参军戏及其扮演者对应起来。参军戏由来已久，后汉就已出现，唐代最为盛行，却一直未发展出杂剧的脚色，可见，脚色的出现应另有源头。在以上两节中，我们已证明，杂剧最早的两种脚色"末"、"净"是因为化装方式的不同而得名的，这两种脚色的出现与参军戏并无

---

① 蔗畊道人《西昆片羽》，《曲海扬波》卷 6，《新曲苑》第 12 册，第 38 页。
② 徐筱汀《释"末"与"净"》，《新中华》复刊 3 卷 10 期，第 75 页。
③ 明·钱希言《戏瑕》卷 2。
④ 任半塘《唐戏弄》，第 838 页。

关系，由化装导致的相对固定的表演模式也不适合参军戏的表演，因为参军戏有特定的人物和内容。因此，宋代的杂剧色与参军色就往往并举，各有其表演之内涵，这在《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》中皆有明证。原本同属“泛杂剧”的参军戏便被剔除出宋代的“杂剧”系统，正如我们在上一节指出的，参军戏是伶人的传统伎艺，宋代杂剧的伶人同样熟悉甚至仍然表演参军戏。于是便有了将杂剧脚色与参军混称的现象，但这与“净”的得名并无关系，而是后话。

三、本书的观点：副净即涂抹之“傅净”

我的观点是：副净＝副靖＝敷净＝傅净＝付净＝净。古代脚色之“副”，或写作“付”，又写作“傅”，皆源于化装涂抹之“敷”。

在戏曲脚色用语中，“副”、“傅”、“付”、“附”等字通用，其源出自化装之“傅”。《太和正音谱》：

> 付粉墨者，谓之“靓”，献笑供谄者也，古谓之“参军”。书语称狐为“田参军”，故“付末”称“苍鹘”者，以能击狐也。

按：以上所引《太和正音谱》为影写洪武间刻本，《涵芬楼秘笈》本同，其“付粉墨者”和“付末”之“付”字相同。可见，在“付粉墨者”和“付末”之“付”为同一个字，其字或作“副”。刘念兹《南戏新证》引《太和正音谱》皆作“副粉墨”、“副净”[①]。因此，“副末”、“副净”之“副”与“副粉墨者”之“副”便有了对应的关系。所谓“副粉墨”即“傅粉墨”[②]，“付净”、“副净”之“付”、“副”当源自化装之“傅”。

除此之外，让我们再来看一看脚色之“副”的不同写法。

傅末：事实上，后世戏剧中脚色之“副”也有写作“傅”的。《金瓶梅词话》第四卷引《王勃院本》：“我如今叫‘傅末’抓寻着请

---

① 刘念兹《南戏新证》，第321页。但未详所据版本，俟查。

② 《啸余谱》和《新曲苑》本《太和正音谱》“付粉墨者”皆作“傅粉墨者”。

得他来，见他一见，有何不可？‘傅末’的在那里？”

付净：元杂剧中的脚色“副净”也写作“付净”。如《元曲选》本《窦娥冤》第一折“孛老同副净张驴儿冲上”，《古名家杂剧》本作“孛老同付净赶上科”。朱有燉《诚斋杂剧》本《宣平巷刘金儿复落娼（全宾）》：“（贴旦云）姑姑休笑我，我在宣平巷勾栏中第一个付净色，我那里发科打诨，强如众人，便嫁了徐客到江西，也不落后了。”[①]

附末：“副净”之“副”，除了写作“傅”、“付”以外，还有写作“附”的，山西发现的明《迎神赛社礼节传簿》有“附末院本《神杀忤逆子》”，所谓“附末”即“副末”。

早期“副净”的不同写法说明这一脚色名是不确定的。那么，哪一个是其本字呢？根据前述戏曲文字由繁趋简的规律，应该以“傅”最早，而“傅”即涂抹之“敷”。事实上，“付净”之“付”与“傅”也可相通，元明之际，“傅粉”往往写作“付粉”[②]。可见，由脚色之“傅”转变为“付”是有根据的。我们在上两节中已经证明，杂剧最初的脚色是由化装得名的，所谓“净”就是“靓”，指脚色化装后的效果；所谓“傅”或“付”意为“涂抹”，指脚色化装的行为。后来的所谓“副净”其实就是“傅净”，指涂抹成“靓装”之意，并非正副之“副”的意思，这就是在宋代只有“副净”而无“净”的原因[③]。

由于“傅净”指的是涂抹化装，所以又有“抹净”的说法，见明五湖老人《忠义水浒传序》：“试稽施、罗两君所著，凡传中诸人，其须眉眼耳鼻，写照毕肖，不独当年之卢面蒙愧，李笑口丑，苏舌受惭，即以较今日伪道学，假名士，虚街侠，妆丑抹净，不羞莫夜泣而甘东郭餍者，万万迥别。”

一个有趣的事实是：宋代屡见不鲜的“副净”在元明杂剧中非

---

① 明·朱有燉《诚斋杂剧》卷25。

② 除了前引《太和正音谱》“付粉墨者”之例外，又见罗贯中《三遂平妖传》第1回：“施朱太赤，付粉太白。”北京大学出版社，1985年，第5页。可见，在元明之际，“付”与“傅”可以通用。

③ 《武林旧事》“杂剧三甲”条中有所谓“次净”，但此“次净”其实是“副净”的异写，也就是“净”。因为在“次净”所在的戏班中，只有“次净”而无“净”。

常罕见，元杂剧中仅见于《元曲选》本《窦娥冤》，扮张驴儿。徐扶明认为，这里的副净，可能是第二个净角的意思，因为在此剧中，净扮卢赛医[①]。徐说甚当，元杂剧的“副净”之“副”，并非正副之“副”，而是另外一个的意思。换言之，《窦娥冤》中扮张驴儿的“副净”，并非扮卢赛医之“净”的副脚，而是别有一净之意。这一现象说明，“副净”其实就是“净”。由于宋杂剧的“副净”是“敷净”的简写，并非意味着另有所谓“正净”或“净”，因此到了元杂剧中干脆省作“净”。于是，宋代的独步一时的“副净”遽尔化作了元代杂剧的“净”，这就是宋代只有副净而元代只有净的根源。

再举两个“副净”即“净”的例证。例一，朱有燉《诚斋杂剧》本《曲江池》有“正净扮爿舍上”，而《杂剧十段锦》本[②]、《古名家杂剧》本皆作“副净扮爿舍上”。例二，朱有燉《诚斋杂剧》本《吕洞宾花月神仙会》：“付净云：‘都活一千八百岁。’付末打云：‘这言语不成文章，再说！’净云：‘都活二千九百岁。’……付末云：‘问你付净的办个甚色？净云：‘哎哎，哎哎，我办个富乐院里的乐探官员。’”[③] 在此同一节对话中，前云“付净”，后云“净”，可以互换。以上两例说明早期的所谓“正净”、“净”与“副净”是相同的，可以互相置换。

其实，很早就有学者感到“副净”与“净”没有什么差别。早在20世纪30年代，华连圃在《戏曲丛谭》中就指出：“副净与净，鲜有差别……愚意以为副净与净，古皆以参军名之，则其意原可相通，盖净之外又副一净，故假名副净，久假而不归，焉知其非有也？”[④] 胡忌先生也“主张‘净’和‘副净’是属于一类角色”[⑤]，但胡先生所解释的原因是广义之“净”，可以包括“副净”。华连圃和胡先生的说法能够解释元明杂剧“净”与“副净”混同的现象，但不能解释何以先有副净后有净这一发生学问题，与我们的观点不同。

---

① 徐扶明《元代杂剧艺术》，第296页。
② 明·朱有燉《杂剧十段锦十集》。
③ 例二由胡忌先生首先发现，见《宋金杂剧考》，第120页。
④ 华连圃《戏曲丛谭》，第72—73页。
⑤ 胡忌《宋金杂剧考》，第118页。

第五节　旦色得名

一、旦脚渊源的学术史

1. 雌猿之“狚”说。

这是旧时代对女演员的侮辱性看法。见明朱权《太和正音谱》：“当场之妓曰‘狚’，猿之雌也，名曰‘猵狚’，其性好淫。俗呼‘旦’，非也。”明周祈《名义考》卷五“生旦净丑”条同此。

《怀铅录》也有此一说：“扮妇人者谓之‘狚’，又与‘獭’通。《庄子》云：‘猨，猵狚以为雌。’東广微云：‘猨以獭为妇。’盖喻妇人意，遂省作‘旦’也。”①

青木正儿《中国近世戏曲史》也颇为倾向这一观点：“此以禽兽之名名妓女之说也。宋人书中，虽未见有明征，然如称妓女之假母曰‘鸨母’，则为后世通用之语也。又卖春妇之贱者，俗称‘野鸡’，以妻卖淫之夫曰‘乌龟’，自此类推之，古时或有称妓女为‘狚’之事，亦合理也。然则借之以名杂剧院本之脚色为‘装旦’，亦为或有之事焉。”②

2. 燕地优女说。

卫聚贤在《戏剧中脚色——净丑生旦——的起源》一文中引《盐铁论·散不足》“奇虫胡妲”、《庄子·齐物论》“爰猵狚以为雌”、《国语·晋语》“有苏女以妲己”后认为：“这是燕地原来产美女善歌舞，故凡扮演女角的则用燕地女子。后用男子作女装扮演。以与旧日的‘燕’为别，而用同音的‘旦’字。”③

3. “花担”省文说。

徐渭在《南词叙录》中认为：“宋妓上场，皆以乐器之类置篮中，担之以出，号曰‘花担’，今陕西亦然。后省文为‘旦’。”

4. 拿耶依说。

---

① 清·焦循《剧说》卷1，《中国古典戏曲论著集成》第8册，第99页。

② 青木正儿《中国近世戏曲史》，第530页。

③ 卫聚贤《戏剧中脚色——净丑生旦——的起源》，《说文月刊》第1卷第7册，第65—66页。

拿耶依（Nayika）是印度戏曲中的女主角，郑振铎认为即中国戏文中旦脚的由来，见《插图本中国文学史》："其实，就传奇或戏文的体裁或组织而细观之，其与印度戏曲逼肖之处，实足令我们惊奇不置，不由得我们不相信他们是由印度输入的。……女主角拿耶依（Nayika），她也是每剧所有的，正当于中国戏文中的旦。"①

5. 司乐之总名。

明沈德符《万历野获编》卷二五"戏旦"条："自北剧兴，名男为正末，女曰旦儿，相传入于南剧，虽稍有更易，而旦之名不改，竟不晓何义。今观《辽史·乐志》：'大乐有七声。'谓之七旦，凡一旦管一调，如正宫越调大食中吕之属；此外又有四旦二十八调，不用黍律以琵琶叶之。按此即今九宫谱之始。所谓旦，乃司乐之总名，以故金元相传，遂命歌妓领之，因以作杂剧，流传至今。旦皆以娼女充之，无则以优之少者假扮，渐远而失其真耳。大食今曲谱中讹作大石，又辽大乐各调协音，其声凡十，曰五凡工尺上一，于律吕各缺其一，则至今用之，南北无异，几如时艺之四股八比之不可易也。"

杨恩寿也赞同此说，他在《词余丛话》中引《辽史·乐志》后谓："所谓旦者，乃司乐之总名，金、元相沿，遂命歌伎领之。后改为杂剧，不皆以倡伎充旦，则以优之少者假扮为女，渐失其真。"②

顾颉刚《旦儿》引沈德符上文云："读此，可见元的杂剧是歌妓管领的。"③

6. 汉郊祀女巫说。

此说见杨慎《升庵集》："《吕览》楚之衰也作为巫，音注女曰巫。《楚辞·九歌》巫以事神，其女妓之始乎？汉曰总章、曰黄门倡，然齐人归鲁而孔子行，秦穆遗戎而由余去，又不始于楚矣。汉《郊祀志》：祭郊畤宗庙用伪饰女妓，今之装旦也。其亵神甚矣。"④

7. 弄假妇人说。

明胡应麟有此一说："范传康、上官唐卿、吕敬迁三人弄假妇

① 郑振铎《插图本中国文学史》，第574－575页。

② 杨恩寿《词余丛话》卷1，《中国古典戏曲论著集成》第9册，第238页。

③ 顾颉刚《旦儿》，《小说月报》第14卷第8号，第10页。

④ 明·杨慎《升庵集》卷71"女巫"条。

人，假妇人即后世装旦也。至后唐庄宗自傅粉墨称李天下，大率与近世同。特所搬演多是杂剧短套，非必如近日戏文也。（原注：观安节《乐府杂录》称假妇人，则知唐时无旦名也。）”①

又，《秕言》：“《乐府杂录》云，范傳康、上官唐卿、吕敬迁等三人弄假妇人，今梨园中所谓旦者也。”②

8. 由“姐”致误说。

王芥舆《戏剧脚色得名之研究》认为：“旦，即青衫，究其得名之始，必系‘姐’字之误。缘青衫所扮多为小姐或大姐，词中略署为姐，后更略为且，此辈皆不学之徒，亥豕之讹，所不能免。不知何时误书且为旦，亦犹今日呼帖为占，书副为付之例，日久相沿，以讹成真，遂真呼为旦矣。又按旦古亦作妲或遣妲，妲姐字相类，亦可认为误书，或者由姐误妲，由妲略成旦，亦未可知。”华连圃赞同此说，他在《戏曲丛谭》第五章称“罗膺中先生云‘妲与姐形似而误’，此说颇可取信”③。

吴晓铃先生也认为“‘旦’字的来源——应当是‘姐’”。并解释说“宋代的末年……那变成‘姐’又错成‘旦’的‘姐’的名称才正式产生。因为姐儿专门扮演妇女，于是当时的人就把‘姐’唤做扮演妇女的女人的名称；这时候，男人扮演妇女当然不会再有吸引观众的魔力了，可是还有一部分男人在操着这样的职业，那么人们为了使之与‘姐’有分别，便叫他们做‘装姐’，表示他们是‘假妇人’的意思，这就是《辍耕录》里所说的‘五花爨弄’中的‘装旦’。”④

9. 妓女说。

见王国维《宋元戏曲考·古剧之结构》：“旦与妲不知其义，然《青楼集》谓张奔儿为风流旦，李娇儿为温柔旦，则旦疑为宋元娼妓之称。”

10. 木笪说。

徐筱汀《释旦》：“唐代《教坊记》的‘木笪’曲名，到了宋朝

① 明·胡应麟《少室山房笔丛》卷25《庄岳委谈下》。

② 清·沈自南《艺林汇考·称号篇》卷9引。

③ 华连圃《戏曲丛谭》，第76页。

④ 吴晓铃《说“旦”》，《国文月刊》第1卷第8期，第19—20页。

的‘打揭’短剧里面，却变成了‘木大’而为女性脚色的名称了。……在黄山谷的《鼓笛令》词里面，女性的脚色，名曰‘木大’，但是‘木’字用以指示傀儡戏要木头的顽童，颇为恰当。如今则是用人去扮演它，对于这个‘木’字，便有点不合适了。恰巧在北宋中叶以后，由契丹方面传入中土指示女性的‘妲’字，日渐抬头，慢慢有人知道‘劄客’‘戏劄子’‘木笪’‘木大’之‘劄’‘笪’‘大’三字，都应当写作‘妲’，而‘妲’字本身便是指示女性的字。……后来又把‘南宋官本杂剧段数’里面‘旦’‘妲’并用现象，给划一起来，取消‘妲’字，而纯用‘旦’字。”①

胡忌不取徐筱汀“木大”与“木笪”关系之说，但也颇疑“木笪”与“旦”有关：“宋人《乐府混成集》，其中有曲名《娇木笪》；‘木笪’可加‘娇’，或已指某类人物名谓，正合‘木笪人’的称呼。可知‘木笪人’的‘木笪’已非专指曲调名者矣！”②

任半塘在引述宋《乐府混成集》所列《木笪》和《娇木笪》及《齐东野语》“歌《木笪》人”后也认为：“但今《娇木笪》既含有旦色所歌之意味，则‘歌木笪人’或即指充旦色之人，而‘木笪人’三字，遂亦可能指某种旦色矣。《木笪》，原是唐曲；至南宋，既犹可能为戏中旦色所歌……或原即指某种旦色，然后转为曲调名耳。”③

11. 城旦舂说。

此说尚未考出原始出处，陈墨香《说旦》曾引其说云：“旦字古不当女人讲。许慎说文云：‘旦者，明也，一上一地也。’从日不从曰。尔雅：‘旦者，早也。’诗云：‘信誓旦旦。’此旦字作诚恳解。又汉时之城旦舂，即罪人修城舂米之罚，妇女不修城，只旦起舂米。唐令罪人妻女在宫中唱戏，说者谓此代城旦舂，或者旦作女解，始于唐，这个旦字即城旦舂之旦，这话是侮辱旦角！况且唐朝使女伶扮参军，与今之净略同，非旦也。”④

12. 梵文舞蹈 Tandava 说。

黄天骥在《“旦”、“末”与外来文化》中认为：“无论梵文或者

① 徐筱汀《释旦》，《新中华》复刊 3 卷 4 期，第 89—94 页。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第 135 页。

③ 任半塘《唐戏弄》，第 796—797 页。

④ 陈墨香《说旦》，《剧学月刊》第 1 卷第 4 期，第 9 页。

其他西域文字，跳舞、舞蹈一词，都以‘旦’这一音节作为词语构成的重要部分。唐宋之际，梵语传入，我国人民称引舞为旦，很可能是受 Tandava 一词的影响，把重要音 Tan 音译为旦。正因为如此，古籍才会无法从语义的角度对旦（妲）作合理的解释，才会出现只求谐音，容许有笪、靼等种种写法的现象。大概引舞者多由女扮，于是旦音加上女旁，变而为妲；后来书写求省事，再还原为旦。"

13. 不解之解。

陈墨香《说旦》："现在只可以不解解之。即如人之为人，亦无十分精义，只因当初的符号是如此定的，传之后世，就人而人之了。总之：旦者，梨园一种名称而已，不必附会其说，那生末外净丑亦是这样的。褚人获《坚瓠集》，梁章钜《浪迹丛谈》，纷纷考证，都不一定可信的；即令可信，他们那些侮辱旦角之言，我陈墨香是不承认的。"

二、诸说平议

以上诸说中"汉郊祀女巫说"、"弄假妇人说"、"妓女说"论述的是"旦"之实及其承继关系，并未解答"旦"之得名与其之间的关系，王国维在主张"妓女说"的同时也承认"旦名之所本虽不可知"云云。

雌猿之"狚"说，纯属猜测之言。青木正儿虽然举"鸨母"、"野鸡"、"乌龟"进行类推，认为古时或有称妓女为"狚"之事，但类推的研究方法由于缺乏直接的证据只能作为辅证。而且，青木正儿对于"狚"究竟如何演变成戏曲脚色"旦"，也未能提供连接链条。

卫聚贤的"燕地优女说"，颇为牵强，任半塘驳之，称卫氏主张汉代演戏用燕地女子充旦之说，强指"旦"与"燕"为同音字[1]。

沈德符"司乐之总名"的观点影响颇广，但王国维早已驳其谬，他在《古剧脚色考》中辩之云："《辽志》所谓婆陁力旦、鸡识旦、沙识旦、沙侯加滥旦者，皆声之名，犹言宫声、商声、角声、羽声也。杨氏谓为司乐之总名，殊属杜撰。且旦之名，岂独始见于《辽

---

① 任半塘《唐戏弄》，第 790 页。

志》而已，《隋书·音乐志》已有之。……《辽志》所谓旦，即《隋志》所谓声。《隋志》之旦，以律吕为经，而以宫商纬之。郑译之八十四调是也。《辽志》之旦，以宫商角羽四声为经，而以律吕纬之。隋唐以来之燕乐二十八调是也。此点虽异，而其以旦统调则所同也。核此二解，都非司乐之名；即使旦之名果出于辽，则或由妇人之声多用四旦中之某旦，而婆陁力旦、鸡识旦之名，本为雅言，伶人所不能解。”最近，有学者对王国维的观点进行了修正，但基本观点仍是将“旦”作为一个音乐术语，既非“司乐之总名”，更与脚色无关[①]。

“由‘姐’致误说”，当然也是一种解释，从推理来说，是可以成立的，因此，不妨存此一说。不过，“姐”和“妲”虽然形似，但“妲”字的存在比“姐”更为久远，何必舍近求远，曲径通幽？此外，“姐”是个常用词，和“妲”相混后再转为“旦”，也使人不易接受。陈墨香《说旦》曾驳之：“又有人说小姐的姐字，将女字旁去掉，伪为小旦，这更讲不通，难道老旦是老姐不成么？”

至于“木笪说”，我觉得过于隐晦，毕竟最后也未将“笪”与“旦”的关系直接联系在一起。况且，将《木笪》由曲名解释为脚色名的理由，仅凭《娇木笪》进行接转，还觉得不甚充分，因为《娇木笪》之“娇”未必只用于形容人，也可用于形容舞姿[②]。又元杂剧中有曲牌《乔木查》，王骥德《曲律·杂论》谓：“《娇木笪》，则元人所谓《乔木查》，盖沿其名而误其用者也。”所谓“乔”，乃一种滑稽动作，曲牌中尚有《乔捉蛇》，来自舞蹈，《乔木查》当类此。《刘知远诸宫调》中有所谓《木笪绥》之曲，“绥”即“挼”，是一种舞姿，以“绥”作为《木笪》的后缀，说明《木笪》之曲已经由歌曲转为舞曲。《东京梦华录》卷九即谓舞蹈有“挼曲子”，因此，《木笪绥》即“挼《木笪》”之舞曲。如此，则《娇木笪》也可以是《木

---

① 刘勇《〈辽史·乐志〉中的“四旦”是四宫吗?》认为，将四旦看作四宫是错误的，因为《辽史·乐志》的“旦”与苏祇婆龟兹乐调中的“旦”并非同一个意思，后者是“均”，前者是声或调，《辽史·乐志》中的四旦即四调，四旦二十八调应为四宫七调。载《中央音乐学院学报》，2001 年第 3 期。

② 如柳永《长相思》词形容“京妓”的舞姿：“雅态轻盈，娇波艳冶，巧笑依然。”苏轼《鹧鸪天》词咏“素娘”的舞姿：“娇后眼，舞时腰。”又苏轼《浣溪纱》词：“娇多媚（日煞），体柳轻盈千万态。”

笪》的一种舞曲。至于“歌木笪人”最通顺的解释乃是歌《木笪》曲之人，将“木笪人”三字提取出来作为脚色的称谓究属牵强，置入“歌木笪人”中便成为“歌”某脚色，这是十分费解的事情。

黄天骥先生的观点发人深思。我们在下节将谈到“旦”的语义在唐末被突然叠加了新义，这一新义正和歌舞有关，而造成新义的原因尚未探明。黄天骥先生关于“旦”由印度文化传入的观点是富有启发意义的。

三、“旦”义的叠加：日出——音乐——声妓

“旦”是汉字中起源最早的文字之一，甲骨、金文都有“旦”字。其最初的含义是日出，即太阳升起于地平线，《说文解字》所谓“从日见一上。一，地也”。因此，“旦”一直被解释为天明、早晨。文献中最早使用“旦”在《尚书·太甲上》：“坐以待旦。”

“旦”作为音乐术语最早见于《隋书·音乐志中》[①]，书中载有郑译转述他向龟兹音乐家苏祇婆学习音乐的一段话，提到龟兹音乐理论中有所谓“五旦七调”。其中“旦”的含义相当于中国音乐中的“均”，用现代音乐术语来解释，“均”就是一个音阶，五旦指这个音阶在五种调高上出现。在此基础上，旦又可理解为调高，即宫音的高度，因为宫音高度既定，该旦中其他音的高度也就随之而定。于是，五旦就成为五宫，应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五律。苏祇婆演奏的音乐，一均七声的次序为婆陁力、鸡识、沙识、沙侯加滥、沙腊、般赡、俟利箑，分别对应于华言的宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫。以每一旦中的七声各立一调，即“旦作七调”。

关于音乐术语的“旦”，向达认为其名源出印度，见《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》：“苏祇婆所云之旦，即印度北宗音乐中之 that 一辞之对音。……雅乐宫调，率云某宫，如黄钟宫、仙吕宫之属是也。在苏祇婆之七调五旦，则曰婆陁力旦、鸡识旦等。征之印度北宗音乐之称某宫调，亦曰某旦，如 Bhairavi that 及 Kafi that 即其例也。可见苏祇婆派音乐所用术语与今日所知北宗所用之术语，固概相同。

---

① 《隋书·音乐志中》的原话是：“然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。”

则苏祇婆琵琶七调之源出印度，固可想见矣。”①

以上所述是“旦”的最初含义以及因音译所获得的新义，这些语义与人物脚色无关。

“旦”最早用以指称人物见诸于《四库全书》本、《守山阁丛书》本《玉壶野史》卷一〇：

> 韩熙载才名远闻，四方载金帛，求为文章碑表，如李邕焉。奉入赏赉，倍于他等。畜声乐四十余人，阃检无制，往往时出外斋，与宾客生旦杂处。②

这是目前所见到的最早指称人物的“旦”。此材料由王季思先生发现，并引述于《西厢五记注》中。《玉壶野史》又名《玉壶清话》，作者文莹是北宋著名僧人，生活于真宗至神宗年间，此书撰于元丰元年（1078）。不过，此材料尚有一疑问：《知不足斋丛书》本《玉壶清话》此条“宾客生旦”之“旦”原缺，杨立扬点校中华书局版《玉壶清话》据《宋史》补为“徒”字③。如此，就成为“宾客生徒”了。究竟谁是谁非？我认为此书《四库全书》本、《守山阁丛书》本皆作“旦”，而《知不足斋丛书》本此字原缺，可见同名之书的不同版本皆未见异字，因此当据同书校补。且守山阁素以校勘精审著称，张文虎、顾观光等著名学者皆参与其事，没有必要从《宋史》中挖补，毕竟二书不同。

《玉壶野史》中有关“旦”的记载，是治戏曲史者经常引述的资料，但对该资料中“宾客生旦”之“旦”的真实含义，却一直未作深入的探讨，每每视其为脚色之“旦”，将其当作是最早的有关旦脚的记载。由于此材料在戏曲史上关系重大，必须进行澄清，这就有需要将其置入当时的语境中作整体考察，先来看相关史料：

北宋史虚白《钓矶立谈》：

---

① 向达《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》。

② “时出外斋”之“时”，《四库全书》本作“特”，当为“时”之误，兹据《守山阁丛书》本。由此可见其点校之精。

③ 宋·释文莹《玉壶清话》卷10，第104页。

（韩熙载）后房蓄声妓，皆天下妙绝，弹丝吹竹，清歌艳舞之观，所以娱侑宾客者，皆曲臻其极。是以一时豪杰如萧俨、江文蔚、常梦锡、冯延巳、冯延鲁、徐铉、徐锴、潘佑、舒雅、张洎之徒，举集其门。

北宋龙衮《江南野录》：

熙载惧祸，肆情坦率，破财货售乐妓以百数，月俸至，散与妓女，一无所有。既而不能给，遂衣敝缕，作瞽者持独弦琴，俾门生舒雅执板，随房歌舞，求丐以足日膳。旦暮不禁其出入，窃与诸生淫杂，熙载过之笑曰："不敢阻兴而已。"[①]

北宋马令《南唐书》卷二二：

熙载待之（指舒雅）为忘年之交，出入卧内，曾无间然。熙载性懒，不拘礼法，常与雅易服燕戏，猱杂侍婢，入末念酸，以为笑乐。

《宋史》卷四七八《南唐李氏传》：

熙载善为文，江东士人道释载金帛以求铭志碑记者不绝，又累获赏赐，由是畜妓妾四十余人，多善音乐，不加防闲，恣其出入外斋，与宾客生徒杂处。

《十国春秋》卷三一：

是时，韩熙载好声伎，专为夜饮，宾客猱杂，无复拘制。

以上史料与《玉壶野史》所述为同一件事情。从成书的时间看，《钓矶立谈》最早，书中称作者曾与韩熙载同时渡淮，因此，其书当

① 《类说》卷18引。

成于北宋初年。其次，是《江南野录》，此书即《江南野史》，成书于仁宗初年（1022—1029）[①]。再次，是《玉壶野史》，成书于元丰元年（1078）。接下来是马令的《南唐书》，成书于徽宗崇宁四年（1105）。而《宋史》则为元人脱脱撰。因此，可信度最高的应该是北宋的四本著作。

综合以上资料，我们发现所谓“宾客生旦”中的“生”，指的是“门生”，即《江南野录》所谓“门生舒雅”、“诸生”，而不是后世脚色之“生”[②]。具体的人选，即《钓矶立谈》中的萧俨、江文蔚、常梦锡、冯延巳、冯延鲁、徐铉、徐锴、潘佑、舒雅、张洎等人。而“宾客生旦”中的“旦”，指的是韩熙载所蓄之妓，问题是何种“妓”？以上六条材料指称的“妓”有：妓妾、侍婢、乐妓、声妓。这四种说法并不矛盾，只是所使用的概念外延不同。就概念的层次而言，可分三级。妓妾、侍婢——乐妓——声妓。第一级概念包括第二级，第二级包括第三级，因此，第三级概念“声妓”最具体准确，而且，六条材料中有三条材料即《钓矶立谈》、《玉壶野史》、《十国春秋》皆明言是“声妓”，据此可以断定，所谓“宾客生旦”中的“旦”，指的就是“声妓”。

《玉壶野史》中的“旦”，不是在以往的意义上对“旦”的重复使用，而是“旦”的意义的一次重要叠加，虽然此时的“旦”还不是脚色名称，但与后来的旦脚直接相关。至于此“旦”出现的时间，我主张以《玉壶野史》的时间为准，也即文莹以北宋中后期的语言描述南唐的史事，因为在他之前的《钓矶立谈》、《江南野录》在叙述同一件事情时皆未使用“旦”。

四、旦脚的起源：声妓

“旦”是如何转换为脚色的呢？解开旦脚来历的关键在于揭示“旦”与“声妓”的关系。如上所述，“旦”最初指称的是声妓，至南宋，“旦”也包括歌舞乐妓。

正因为如此，在艺人中歌唱便被称为“呾”。“呾”，唐代就已使

---

① 刘晓明《龙衮与〈江南野史〉》。

② 任半塘认为此“生”为脚色，恐误。见《唐戏弄·脚色》，第805页。

用，但尚未含有“歌唱”的语义[①]，自从“旦”指称声妓后，“呾”就具有了声乐的意义。庾吉甫《雁儿落过得胜令》散曲：“三两知心友，鲸杯且吸干。休弹，玉人齐声呾。”乔吉《别情》散曲：“凤求凰琴慢弹，莺求友曲休呾。”刘君锡《庞居士误放来生债》第一折：“（正末云）行钱，甚么人这般唱歌呾曲的?”朱有燉《赠李氏素莲》套曲：“微开檀口新词呾。”明刻《新刻增补全像乡谈荔枝记》第二十一出：“（春白）重同头呾呾我听。”“呾”有时也因音同的关系写作“啖”、“淡”，如元无名氏《怨恨》【神仗儿】：“孤帏里悄悄愁成暗，暗暗不能歌声啖。”元高道安的《嗓淡行院》之“淡”也指的是歌唱，文中有内证：“淡番东瓦来西瓦。”即唱罢东瓦又去西瓦赶场之意[②]。

由声妓之“旦”，又衍生出指谓歌舞乐妓的“但”，时间在南宋初年。这是“但”第一次被赋以了这样的内涵。而这一意义的获得，应该就是“旦”被指称歌舞乐妓后的结果。

宋史浩《鄮峰真隐漫录》卷四五《采莲舞》，花心出念：

> 但儿等玉京侍席，久陟仙阶。云路驰骖，乍游尘世。喜圣明之际会，臻夷夏之清宁，聊寻泽国之芳，雅寄丹台之曲。居惭鄙俚，少颂升平，未敢自专，伏候处分。

宋史浩《鄮峰真隐漫录》卷四五《太清舞》，花心念：

> 伏以兽炉缥缈喷祥烟，玳席荧煌开邃幄。谛视人间之景物，何殊洞府之风光。恭惟衮绣主人，簪缨贵客。或碧瞳漆发，或绿鬓童颜。雄辩风生，英姿玉立。曾向蕊宫贝阙，为逍遥游；俱膺丹篆玉书，作神仙伴。故今此会，式契前踪。但儿等偶到尘寰，欣逢雅宴，欲陈末艺，上助清欢。
>
> ……花心念：但儿等暂离仙岛，来止洞天，属当嘉节之临，

① 韩愈《给事中清河张御墓志铭》：“自申于暗明，莫之夺也；我铭以贞之，不肖者之呾也。”《广韵》：“呾，相呼声。”

② 刘晓明《〈嗓淡行院〉考》。

行有清都之觐。芝华羽葆，已杂沓于青冥；玉女仙童，正逢迎于黄道。既承嘉命，聊具新篇。

宋史浩《鄮峰真隐漫录》卷四五《柘枝舞》：

舞了，竹竿子又念：适见金铃错落，锦帽蹁跹。芳年玉貌之英童，翠袂红绡之丽服。雅擅西戎之舞，似非中国之人。宜到阶前，分明祇对。念了，花心出，念：但儿等名参乐府，幼习舞容。当芳宴以宏开，属雅音而合奏。敢呈末技，用赞清歌。未敢自专，伏候处分。

据此，可知“但儿”的身份：年少貌美的歌舞艺伎。所谓“芳年玉貌之英童”，“名参乐府，幼习舞容”。根据我的理解，史浩的所谓“但儿”，其实就是“旦儿”，加“亻”旁只是表示这是“人”而非声乐。不过，加上“亻”旁说明史浩对“旦”不甚了解，其实，“旦”本身指的就是人，加上“亻”旁反显得多余。之所以作这种解释，是因为使用“但儿”一词来指谓乐伎的只有史浩。顺便补充一句，我最初看到这则材料时十分兴奋，以为是我的发现，后来才知道徐筱汀早在20世纪40年代就引用了“但儿”来考察旦脚。指出这一点，是因为我认为重要材料的发现和首次公布，是重要的学术贡献，史浩的“但儿”并非我首次使用，这是需要加以申明的。我所做的工作是，将这则材料放在其产生的语境中作整体考察，也即考察“宾客生旦”之“旦”被赋予人物的意义后所产生的连锁反映，“但儿”以及后来的旦脚正是这一连环链中的一环。此外，在“但儿”的材料上，我和徐筱汀的理解还有所不同。徐氏认为“但儿”是男性：“因为《柘枝舞》童系属男扮女装的脚色，必须用指示男性的‘亻’字偏旁，所以把‘妲儿’之‘妲’字，就改为‘亻’字旁的‘但儿’了。”[①] 我认为“但儿”男女兼指，因为《太清舞》中有“玉女仙童”之语，而且很可能是女扮男装，因为《柘枝舞》中但儿自称“我是柘枝娇女”。徐氏指“但儿”为男性，这大概因为徐筱汀

① 徐筱汀《释“旦”》，《新中华》复刊第3卷4期，第92页。

所引只有《柘枝舞》中的材料，但史浩的《太清舞》、《采莲舞》也有“但儿”。因此，“但儿”就不是与“妲”同时产生的语词，因为“但儿”本来指的就是女性，至少包括女性在内。这样，南宋用来指称女伎的“妲”倒有可能是为了突显“但”的性别特征而后起的词语。这使我产生了一个大胆的想法：南宋用来指称女伎的“妲”与汉代的“胡妲”之“妲”并无渊源关系，因为自从那以后再也没有以“妲”来指称女伎。而且，我认为宋代的“妲”应该读 dan，而不是 da。

需要说明的是，任半塘对“但儿”有不同的理解，他认为应将“但儿等”三字连读，意即“但是我们这班孩子”之意[①]。任先生的看法恐有误，我们反复细绌原文，感觉文意中并无转折的意思，一个重要的依据就是，“但儿”数次被置与于首句，以“但是”、“儿等”云云就无法解释。

从文献出现的时间看，大约在南宋中后期又有所谓“细旦”、“粗旦”，也用于指称乐妓。《梦粱录》卷一“元宵”条：

> 官巷口、苏家巷二十四家傀儡，衣装鲜丽，细旦戴花朵肩，珠翠冠儿，腰肢纤袅，宛若妇人。

《武林旧事》卷二“舞队”条：

> 粗旦（晓明按：宋刻《武林旧事》及《说郛》引周密《乾淳岁時记》本作“妲”）、麻婆子、快活三郎、黄金杏、瞎判官、快活三娘、沈承务、一脸膜、猫儿相公、洞公觜、细旦（晓明按：宋刻《武林旧事》及《说郛》引周密《乾淳岁時记》本作“妲”）。

《明本大字应用碎金》卷下《技乐篇》“舞旋”条云：

> 队舞、柘枝、调笑、舞绾、鲍老、地仙、速始、斋郎、棹

---

① 任半塘《唐戏弄》，第 801 页。

刀、蛮牌、剑器、神杖、细旦。

关于“细旦”与“粗旦”的含义，周贻白《中国戏剧与傀儡戏影戏》认为：“细为‘细腻’之意，与‘粗蠢’为对比，故另有‘粗旦’，借以别其妍媸。”[1] 我认为“细旦”之“细”主要指“细幼”，“粗”为“粗壮”之意。因为“细旦戴花朵肩”即“细旦”被架在大人肩膀上，可见当为女童。在上述材料中，所谓“细旦”皆属于“舞队”与“舞旋”。“舞队”“舞旋”不是单纯的舞蹈，也包括歌唱音乐，《梦粱录》中的舞队就包括“清音”之类的音乐团体，杂剧也有部分曲牌是从舞队之曲而来，如【调笑令】、【古鲍老】、【鲍老儿】、【蛮牌儿】等，说明“细旦”属于少女歌舞艺人。从舞队的年少乐妓这一性质看，“细旦”与“但儿”没有什么差别；但从时间发生的早晚看，“但儿”在前，“细旦”在后，因此，“细旦”与“但儿”之间具有承继关系。

现在，需要综合考察一下“但儿”与“细旦”发生的语境，以便审视它与“宾客生旦”之“旦”的关系。事实上，“但儿”与“细旦”所指称的对象并非一种全新的品种，唐代和北宋都有，被称为“小妇”、“细婢”，如王建《宫词一百首》：“青楼小妇砑裙长，总被抄名入教坊。春设殿前多队舞，棚头各别请衣裳。”唐韩琬《御史台记》：“时西番酋长大将军斛瑟罗家有细婢，善歌舞。”[2]《北梦琐言》卷四“柳婢讥盖巨源”条：“唐柳仆射仲郢镇郪城，有一婢失意，将婢于成都鬻之。……青衣曰：某虽贱人，曾为柳家细婢，死则死矣，安能事卖绢牙郎乎？”北宋李廌的《师友谈记》：“仁皇一日与宰相议政，罢，因赐坐，从容语曰：‘幸兹太平，君臣亦宜以礼相娱乐，卿等各有声乐之奉否？’各言有无多寡。惟宰相王文正公不迩声色，素无后房姬媵。上乃曰：‘朕赐旦细人二十，卿等分为教之，俟艺成皆送旦家。’一时君臣相悦如此。”文中的“旦”指王旦，即王文正，时任宰相。“细人”即后世所谓“但儿”、“细旦”，因为此细人是用以供奉“声乐”的。但是，此类“细婢”、“细人”，在北宋尚未以

① 周贻白《中国戏剧与傀儡戏影戏》，《中国戏曲论集》，第69页。
② 《太平广记》卷267引，《旧唐书》卷186上《来俊臣传》亦引此。

"旦"名之，至南宋，则被称为"但儿"、"细旦"，这应该是"宾客生旦"之"旦"在使用领域中的自然延伸。

但上述所谓"旦"、"但儿"与"细旦"还不是脚色的名称，因为她们还不参加杂剧的扮演。其转化为脚色需要一个重要机缘：杂剧由谐剧演变为戏曲。这一机缘在两宋之交随着"鹘伶声嗽"的出现而实现，"鹘伶声嗽"意味着继承北宋杂剧诨科传统的同时，也标志着戏文对杂剧的两大改制——唱腔与演故事。表演体制的转变意味着原本擅长插科打诨的末、净已经难以适应新的表演形式，"旦"就是在这一时刻进入杂剧成为脚色的。因为无论"宾客生旦"之"旦"还是"但儿"与"细旦"都具有这样的基本技能：作为"声妓"，擅长歌唱；作为乐妓，擅长表演，这正是杂剧转变成戏曲后最需要的脚色人选。

"旦"入杂剧成为脚色的时间有可能在南宋的中后期。因为在《都城纪胜》与《梦粱录》中提到的五位杂剧脚色为末泥色、引戏色、副净色、副末色、装孤等，还未见"旦"。文献记载最早的旦脚是《武林旧事》，见卷四"杂剧三甲"，所列脚色有戏头、引戏、次净、副末和"装旦孙子贵"。所谓"装旦"，即男扮女装，因为"旦"为女性。而《武林旧事》卷六的"诸色伎艺人"中有鱼得水、王寿香、自来俏三位"旦"。当然，事物的发生到载于文献会有一个时间差，因此，我们不妨将旦成为脚色的时间再向前推移一些。

我们将"宾客生旦"之"旦"、"但儿"与"细旦"视为杂剧旦脚的前身，还有一个证据，即这些称谓在后世的脚色中还留有胎记：除了最常见的"旦"外，还有"细旦"，见《女学士明讲春秋》第三折："正旦领细旦、净旦上。"至于"但儿"则被还原为"旦儿"，杂剧中最为常见。如关汉卿《望江亭》第一折："旦儿扮白姑姑。"《赵氏孤儿》楔子："冲末扮赵朔同旦儿扮公主上。"《包待制智斩鲁斋郎》第四折："李四同旦儿上。"《黑旋风双献功》楔子："正末见旦儿科。"《楚昭公疏者下船》第三折："正末同芈旋、旦儿，徕儿慌上。"这里的"旦儿"即"旦"，故明人沈德符说："自北剧兴，名男为正末，女曰旦儿。"①

① 明·沈德符《万历野获编》卷25"戏旦"条。

需要指出的是，《武林旧事·官本杂剧段数》中还有《偌卖妲长寿仙》、《老姑遣妲》、《褴哮店休妲》、《双卖妲》等剧目，其中的“妲”是剧中人而非脚色名。不过，“妲”与普通的名字不同，是一种身份名称，即行院乐妓。《南村辍耕录·院本名目》中保留了《老姑遣妲》，但题作《老孤遣旦》，可见，“妲”即“旦”。这一现象揭示了这样一个事实：“旦”来源于“妲”，正因为如此，旦脚乃至戏曲就和行院有割不断的关系。从北宋的“宾客生旦”之“旦”到南宋的“但儿”、“细旦”、“妲”，都有一个基本身份：乐妓。

不过，在“妲”与“旦”的关系上，还有一个有趣的事实：在《武林旧事》的《官本杂剧段数》中，“旦”与“妲”并存，除上述“妲”剧外，另有《孤夺旦六幺》、《双旦降黄龙》，但在《南村辍耕录》中则只有“旦”而没有“妲”了。这一现象说明，在宋代，至少在“官本杂剧段数”时期（应早于周密著《武林旧事》，约在南宋中晚期），行院的“妲”尚未完全成为杂剧的“旦”脚，由“妲”到“旦”有一个渐进的过程。在最初，杂剧开始只从行院中吸收少数优秀的演唱者，“旦脚”自然便由此得名，滑稽性质的宋杂剧一变而为曲本位的戏文[①]。到了元代，由于行院的“妲”已经大量成为戏班的“旦”，或者为将来进入戏班而从小学唱戏曲，成为“准旦”，行院之“妲”就逐渐被“旦”所取代。我们只需要看看《青楼集》，就能发现元代的行院已差不多成为戏班的同义语，“妲”早已一变而为“旦”了。宋明之间，艺妓称谓的变化也折射出由行院之“妲”到脚色之“旦”的这种变化：宋人尚称妓女为“妲”，而明人则称其为“旦”了。如宋人的《绮谈市语·人物门》云：“娼妇：妓者、水表、妲老。”[②] 而明代的《新刻燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》载《青楼规范》：“宁结无情猱旦，不嫖有意龟婆。”[③]《万历野获编》卷二五“戏旦”条：“旦皆以娼女充之，无则以优之少者假扮，渐远而

---

① 其间，可能有一种演唱分离的过渡形态，如金代的打连厢：以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱词。而复以男名末泥，女名旦儿者，并杂色人等入勾栏扮演，随唱词作举止。见毛奇龄《西河词话》卷2“词曲转变”条，《词话丛编》第1册，第582页。

② 宋·陈元靓《事林广记庚集》卷下，第190页。

③ 明·徐会瀛辑《新刻燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》卷31《青楼规范》。

失其真耳。”明代妓女还有自称“旦”的，明谈迁《枣林杂俎》：“太学某访伎，通刺眷侍教生，伎报刺眷侍教旦。”①

“旦”是由妓女中擅长歌舞的“弟子”转化而来的，这种“弟子”曾隶属过狱官，但主要隶属于行院，故其翘楚者称为“行首”。由于常常被唤官身，她们属于官妓②。

“旦”源自“弟子”在元人作品中依然留有痕迹，元李寿卿《月明和尚度柳翠》杂剧第四折：

> （正末做睡科）（旦儿上，云）自家柳翠，化瓦粮回来。长老，师父那里去了？（长老云）师父下法座去了，着你回来，击响云板，唱两句《雨霖铃》：今宵酒醒何处，杨柳岸晓风残月。那时节师父返照回光，和你同登大道。（旦儿唱云）《雨霖铃》：今宵酒醒何处？杨柳岸晓风残月。（正末做醒科，唱）【挂玉钩】我则听的檀板轻敲绕画梁，将我这慧眼忙开放，却原来一曲莺声蝰绿场，越引的魂飘荡。这的是弟子歌，又不是猱儿唱，饶他便铁石般坚心，也则索寸断柔肠。

“弟子”一名出自唐代的“梨园弟子”，是皇家的声伎，宋时则亦指受过专门歌舞训练的官妓③；而未受训练的妓女则称“娼妇”、“猱儿”。在本剧中，妓女“柳翠”由“旦儿”扮演，“正末”扮月明和尚，于是同为妓女的“弟子”、“猱儿”，在此有了高下之分，“弟子歌”指伶旦的专业歌唱，“猱儿唱”指普通的妓女的歌唱，说明伶旦来源于受过训练的擅长歌唱的妓女：弟子。

---

① 明·谈迁《枣林杂俎·和集》“排调”条，《笔记小说大观》第15册，第520页。

② 宋·朱彧《萍洲可谈》卷3：“倡妇，州郡隶狱官，以伴女囚。近世择姿容习歌舞、迎送使客、侍宴好，谓之‘弟子’；其魁，谓之‘行首’。”

③ 宋·程大昌《演繁露》卷6“乐营将弟子”条：“开元二年，玄宗以太常礼乐之司不应典优倡杂乐，乃更置左右教坊以教俗乐，命左右骁卫将军范及为之使，又选乐工数百人自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子。至今谓优女为‘弟子’，命伶魁为乐营将者，此其始也。”

第六节　亚脚色诸名考

一、"亚脚色"的界定

杂剧中还有所谓"孤"、"徕儿"、"卜儿"、"孛老"、"邦老"诸名，既非脚色名称，又非一剧中的特定人物，而是介于二者之间的亚脚色人物。此类人物之所以不属于脚色名称，是因为他们皆非由演员固定扮演，如扮演"卜儿"者，既可以是搽旦，也可以是老旦，甚至净也可以扮演卜儿，并非由专人所司，也即没有"卜儿"的脚色。"孛老"也是如此。扮演孛老者有净、外、冲末，甚至还有正末。"孤"、"徕儿"、"邦老"皆类此。同时，此类人物又非一剧中的特定人物，如《窦娥冤》中的窦娥、《西厢记》中的崔莺莺之类，后者只能存在于特定的戏剧中，不能泛化为他种戏剧中皆可采用的剧中人。而孤、徕儿、卜儿、孛老、邦老则不同，他们既是剧中人，又可以类型化的剧中人出现在其他戏剧中。这种没有固定脚色承担的类型化剧中人我们称之为"亚脚色"，即王国维所称之为的"假脚色"[①]。亚脚色与脚色的区别在于，脚色扮演的对象虽然有大致范围，但并不完全固定，可以扮演多种类型的人物；但亚脚色则不同，只能扮演某一身份的对象，如孤、徕儿、卜儿、孛老、邦老之类。但是，按照中国戏剧脚色类型化的传统，这些能反复出现的剧中人都应该格式为脚色，为何这些亚脚色为何没有最终成为脚色？我以为原因有三。其一，这些亚脚色最初并没有固定的化装方式和固定的装束，这与末、净有重要差别。因此，可由多种脚色进行临时改扮，用不着完全改变装饰，只需作某些局部修饰即可随时上场。其二，这些亚脚色由于在剧中都属于戏少的次要人物，尚未形成固定的表演模式，可由演员根据剧情临场发挥，用不着专门学习某种表演套路，也即没有脚色所必须完全类型化的必要。其三，早期剧班人数较少，最初不过三五人，后来也不过七八人，在中国戏剧脚色形成的时期里，尚无余力专司这些亚脚色。不仅像亚脚色，有些脚色也

---

① 王国维《古剧脚色考》，《王国维文集》第1卷，第516页。

会临时由其他脚色担纲，如搽旦一色往往由净脚临时改扮。

需要申明的是，亚脚色们没有专人所司，可由多种脚色改扮的观点并非我的发现，前贤早有发明。清焦循《易余曲录》："其旦、末、净、丑之外，又有孤、徕儿、孛老、邦老、卜儿等目。《货郎担》冲末扮孤，《杀狗劝夫》外扮孤，《勘头巾》净扮孤，扮孤者，无一定也。《金钱池》搽旦扮卜儿，《秋胡戏妻》、《王粲登楼》，并老旦扮卜儿，《合汗衫》净扮卜儿，是扮卜儿者，无一定也。《货郎担》净扮孛老，《潇湘雨》外扮孛老，《薛仁贵荣归故里》正末扮孛老，《朱砂担》冲末扮孛老，是扮孛老者，无一定也。……倈儿多不言何色扮之，惟《货郎担》李春郎前称倈儿，后称小末，则前以小末扮倈儿，盖倈儿者，扮为儿童状也。春郎前幼，当扮为儿童，故称倈儿；后已作官，则称小末耳。邦老之称，一为《合汗衫》之陈虎，一为《盆儿鬼》之盆罐赵，一为《朱砂担》之铁幡竿白正，皆杀人贼，皆以净扮之。"①

吴梅手稿本《霜崖曲话》卷一亦云："又有徕儿、孛老、邦老、卜儿等目。《金钱池》剧，搽旦扮卜儿；《秋胡戏妻》、《王粲登楼》二剧，并老旦扮卜儿；《合汗衫》剧，净扮卜儿，是扮卜儿者，无一定也。《货郎担》剧，净扮孛老；《潇湘雨》剧，外扮孛老；《薛仁贵》剧，正末扮孛老；《朱砂担》剧，冲末扮孛老，是扮孛老者，亦无一定也。盖卜儿者，妇人之老者也。孛老者，男子之老也。"②

二、亚脚色诸名释义

1. 偌。

"偌"作为一种亚脚色名称，长期以来，其意义一直未弄清楚，因此"偌"究竟指何种类型的脚色也就无法确定。受此影响，宋代杂剧和金元院本中的相关剧目也无法加以认定与研究。但含有"偌"的杂剧院本剧目是全部剧目中最多的一类，共有二十本，列于下。

《武林旧事》卷一〇《官本杂剧段数》：《三偌慕道六幺》、《偌卖旦长寿仙》、《四偌皇州》、《槛偌保金枝》、《强偌三乡题》、《三偌一赁驴》、《三盲一偌》、《崔妆贺皇恩》（三偌）。

---

① 清·焦循《易余曲录》，《新曲苑》第4册，第10页。

② 吴梅手稿本《霜崖曲话》卷1，《吴梅全集·理论卷》，第1199—1200页。

《武林旧事》卷一《圣节》：第六盏，觱篥独吹，商角调《筵前保寿乐》。杂剧，时和已下，做《四偌少年游》，断送《贺时丰》。（《院本名目·拴搐艳段》有《少年游》一剧，与此相似。）

《南村辍耕录》卷二五《院本名目·诸杂大小院本》：《四酸讳偌》、《偌卖旦》。《院本名目·诸杂院爨》：《恨秋风鬼点偌》、《四偌大提猴》、《三偌一卜》、《四偌卖诨》、《四偌祈雨》、《四偌抹紫粉》、《四偌劈马桩》、《偌请都子》。《院本名目·打略拴搐》：《厨难偌》。

王国维认为"偌"为轻薄子之义，"偌"之音则与"查"近[1]。并援《封氏闻见记》卷一〇"查谈"条为例：

宋昌藻，考功员外郎之问之子也。天宝中为滏阳尉。刺史房管以其名父之子，常接通之。会有中使至，州使昌藻郊外接候。须臾却还，云："彼额。"房公淡雅之士，顾问左右："何名为额?"有参军亦名家子，敛笏而对曰："查名该诃为额。"房怅然曰："道额者已成可笑，识额者更是奇人。"近代流俗，呼丈夫妇人纵放不拘礼度者为"查"，又有百数十种语，自相通解，谓之"查语"。大抵近猥僻。

胡忌认为"偌"是市井无赖辈，但因缺乏证据，只能提出一种"猜想"。他不赞成王国维的将"偌"解释为"轻薄子"的说法，因为"以《四偌大提猴》和《四偌劈马桩》看，'偌'应属男性人物，并由此可知其地位不属显要人物之流，由《三偌一卜》其'卜'为'鸨'之略看，猜想或是市井无赖辈。……（王国维）轻薄子之解释虽稍合名目义理，但从《封氏闻见记》原文并指'妇人纵放不拘礼度者'，故知非'偌'之本义矣"[2]。

周贻白则认为"偌"字为"这样"解，他在《中国戏剧脚色考》中以《西厢记》"偌大一个宅堂"为例，解释说此"若"从"人"，表示某种人称谓，不必为轻薄子之流。

---

① 王国维《古剧脚色考》，《王国维文集》第1卷，第516页。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第143页。

王国维“轻薄子”之说按诸上述“偌剧”剧目，似能贯通，但“偌”、“查”之音毕竟不同，且唐人之“查”何以变成宋人之“偌”还缺乏直接证据。胡忌先生“市井无赖”之说，仅为拟测，不必证明。而周贻白“这样”之说，只是将“偌”释为指示代词，套入剧名。

我认为“偌”即“若”，由于在宋代杂剧和金元院本中作为某种类型的脚色，因而加“人”成为“偌”。“若”即“象”，意即模仿、相似，伶人所谓“似象”，这是古语与今语中都保留的含义，用不着加以证明。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条：“内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之‘拽串’。”又《张协状元》：“罢，学个张状元似象。”

不过，在戏剧中所有的扮演都是“似象”，“偌”与其他脚色的扮演又有何区别？我认为“偌”即杂扮艺人。因为杂扮一般不以代言体表演故事，只是专门以夸张的方式模仿某类人物的行为举止，这正是“偌”的本义，杂扮艺人与杂剧脚色的区别也在这里。杂扮又作杂班，《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条：“刘乔、河北子、帛遂、吴牛儿、达眼五、重明乔、骆驼儿、李敦等，杂班。”

《都城纪胜·瓦舍众伎》：

> 杂扮或名杂旺，又名纽元子，又名技和，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。

《梦华录》卷二〇“妓乐”条：

> 又有杂扮，或曰杂班，又名经元子，又谓之拔和，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东河北村叟，以资笑端。今士庶多以从者，筵会或社会皆用。

《都城纪胜·闲人》：

> 又有专以参随服事为生，旧有百事皆能者，如纽元子、学像生、动乐器、杂手艺、唱叫白词、相席打令、传言送语、弄水、使拳之类，并是本色。

“经元子”即“纽元子”，“经”为“纽”之误。其实，在戏曲中，“纽”还可写作“扭”。乔吉的《玉箫女两世姻缘》第一折【天下乐】：“狗沁歌嚎了几声，鸡爪风扭了半边。”“纽”即扭动身躯，这是杂扮用夸张的方法学扮村人的一种模样。《水浒传》第三十三回：“那跳鲍老的，身躯纽得村村势势的。”“跳鲍老”又称“舞鲍老”，属于杂扮的一种，“纽得村村势势”即扭动身躯，装扮村人。元无名氏散曲《拘刷行院》：“青哥儿怎地弹，白鹤子怎地讴，燥躯老第四怎如何纽。”所谓“躯老”即身躯、身段，元高安道《嗓淡行院》：“撺断的昏撒多，主张的自吸溜，几曾见双撮泥金袖。可怜虱虮沿肩甲，犹道珍珠络臂韝。四翩儿乔弯纽，甚实曾官梅点额，谁肯将蜀锦缠头。……供过的散嗽生，嗟顶老撇朗兜，老保儿强把身躯纽。”高安道此作是对行院进行调侃的，“嗓淡”即嘲讽演唱之意[①]，“老保儿”即老鸨，这里嘲笑老鸨扭动身躯扮嫩。“四翩儿乔弯纽”即嘲弄四位舞女舞姿扭得难看，如同伶人有意作“乔”一样，但这恰恰是“纽”也即“丑”的本意。

杂扮北宋就有，南宋及元逐渐盛行，直到明代依然保存了这种表演形式。《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条即有“杂扮”。《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条有所谓“哑杂剧”，其实也是杂扮：“又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍，靴简如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之舞判。继有二三瘦瘠以粉涂身，金睛白面，如髑髅状，系锦绣围肚，看带手执软仗，各作魁谐趋跄举止，若排戏，谓之哑杂剧。”《元史·祭祀志六》：“兴和署掌妓女杂扮队戏一百五十人。”仅兴和署就养了一百五十人的杂扮队戏队伍，可见其规模。明成化《新编全相说唱足本花关索认父传》：“曹公当日排宴席，大排宴席请诸君，酒饮半酣食午后，曹公当下便开言。杂扮路歧都不要，只舞青锋刃

① 刘晓明《〈嗓淡行院〉考》。

一根。”

杂扮最初可能源于装扮山东、河北村人，这就是所谓的“技和”，即“技禾”，扮装农夫村人。《绮谈市语·人物门》：“村人：和老。”①

但后来其装扮对象显然大大扩充，观宋代杂扮演员的艺名可知。《东京梦华录》卷六“元宵”条：“邹遇、田地广，杂扮。”《武林旧事》卷六“诸色伎艺人·杂扮”条：“铁刷汤、江鱼头、兔儿头、菖蒲头、眼里乔、胡蜀葵、迎春茧、卓郎妇、笑靥儿、科头扮、韵梅头、小菖蒲、金鱼儿、银鱼儿、胡小俏、周乔、郑小俏、鱼得水、王道泰、王寿香、厉太、顾小乔、陈橘皮、小橘皮、菜市乔、自来俏。”演员“艺名”的获得一般是因为其某种表演或演技特别突出，而以该表演和演技加以命名。“菜市乔”应该是因乔装菜市的人物而得名，“眼里乔”应该是扮演“眼里乔”出名而得名，《院本名目·拴搐艳段》有“眼里乔”一剧；“科头扮”则是装扮“科头”而出名，此伎艺魏晋就已流行，宋朝特盛。《乐书》卷一八七“俳倡下”条：“魏邯郸淳诣曹植，必傅粉科头、拍袒、胡舞，诵俳优小说。则傅粉、涂墨、更衣易貌以资戏笑。”宋杨侃《两汉博闻》卷一二“魁头露紒”条：“注云：魁头，犹科头也。谓以发萦绕成科结也。”宋朱胜非《绀珠集》卷四“期集院事”条：“进士榜出谢后，便往期集院，其日状元与同年相见，请一人为录事，其余主宴、主酒、主乐、主茶、探花之类，咸以其日请主乐二人，内一人主饮妓，大科头两人第一部也；小科头一人。第二部日至院常宴，即小科头主之，大宴即大科头主之。虽无宴席，科头亦日有请给。第一部日给一千，第二部减半。”宋江少虞《事实类苑》卷二：“会北庭使至，宴便殿日，令剑舞者数百人，科头、露股挥剑而入跳掷。”

上述杂扮艺人即所谓“偌”，这种“偌”，不仅有男演员，也有女演员。上述杂扮艺人中鱼得水、王寿香、自来俏皆注明为“旦”，可见“偌”并不仅仅是“男性人物”。有关“偌”表演的剧目，我们将在后边《宋代官本杂剧剧目研究》一章中对《崔妆贺皇恩》（三偌）、《四偌抹紫粉》、《四偌卖诨》等进行具体研究。

---

① 宋·陈元靓《事林广记庚集》卷下，第190页。

2. 哮与酸。

《武林旧事·官本杂剧段数》有不少含有“哮”名的剧目（以下简称“哮剧”），共有十二种：《扯拦（按：即“襤”）六幺》（原注：三哮）、《双栏（按：即“襤”）哮六幺》、《四哮伊州》、《双哮新水》、《双哮采莲》、《三哮挂铺儿》、《三哮揭榜》、《三哮上小楼》、《三哮文字儿》、《三哮好女儿》、《三哮一担脚》、《襤哮合房》、《襤哮店休妲》、《襤哮负酸》。

此类剧目何以名“哮”，历来不明所以。在文献中，“哮”的意义比较单纯，一般只用于“咆哮”、“哮吼”，但此义与《官本杂剧段数》中的“哮”似无关系，所以王国维认为“哮”之意不可解[①]。周贻白认为，“哮”似为“襤哮”的简称，“哮”字常用于咆哮一义，并引《晋书·王沈传》：“嘲哮者以粗发为高亮。”胡忌不赞成周说：“此论以《集韵》为训，或主‘喧嚣’义，全不是人物名谓，故仍无足取。若以字义为主，则若‘旦’、若‘孤’、若‘酸’等，岂非一大笑话乎？”但胡先生并未提出自己的看法，只是说“‘哮’亦属男性人物无疑”[②]。文献中“哮”一般不直接形容人名，以笔者目力所及，只有《夷坚志》中的一例，见宋洪迈《夷坚志支甲》卷八：

> 鄂州大吏丁某死，妻年方三十，与屠者朱四通。其子二郎尚少，不能制。至于成立，朱略无忌惮，白昼宣淫，反怒丁子不揖，以为见我无礼，盖以假父自处也。丁愤懑，以母之故，且虑丑声彰著，隐忍弗言。有哮张二者，密州诸城人，遭乱南徙，亦以屠为业，壮勇负气。丁意可嘱此事，而每与侪辈诣市饮酒。张担肉过前，辄呼买之而厚酬厥价，久或至数倍。他日，邀之饮，问何以不作区肆而行贾仆仆，张曰：“非不能之，但赤手乏本耳。”丁乃付之数百缗，默念彼当感我恩谊，必可使，从容曰：“君知我心中有不平事乎？”曰：“不知也。”丁以乞殴朱为请，张艴然曰：“讶汝贷我钱，盖欲陷我于争斗。”奋衣而起。自后相遇，邈然如不相识，迨于绝交。众哂丁不知人而下交非

① 王国维《古剧脚色考》，《王国维文集》第1卷，第516页。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第144页。

类。丁亦衔之。未几，张拉朱同渡江，买猪于汉阳，争舟相殴击。既归，夜入朱室，杀朱与男女并三人。自缚告官，终不及丁一词。时岳少保领大兵驻鄂，嘉其志义，移檄取隶军中，不问其罪，后以功补官。[①]

观此文，“哮张二”姓张名二，或排行二，但文中未对其何以名“哮”进行解释。根据宋人惯例，人名之前所冠之词为其人诨号，一般是对该人的品行、特征、所长而作的概括，如呼保义宋江、大刀关胜、黑旋风李逵等等。根据文意，“哮”是应该是张二品行的诨号，因为全文所描绘的是张二的为人，即“壮勇负气”，“哮张二”之“哮”或即此意。赵子卿《出师赋》：“蚩尤誓勾陈，会白帝，骑苍驎，天动地应，罗羽卫而煌煌；风咆云斗，作笳鼓之殷殷，别有哮悍之旅，毅勇之宾。”[②] 其“哮悍”似与“哮张二”之“哮”意近似，但此“哮”和宋杂剧之“哮”难以沟通。

我认为“哮”为“醋大”之义[③]，即戏曲中所谓酸丁，所谓“褴哮”即穷醋大。《行院声嗽·饮食》：“醋：哮老。”[④]《行院声嗽》作者不详，其文载于无名氏《墨娥小录》卷一四，但该书于明隆庆五年（1571）由吴继聚好堂刊印，出自苏州刻工之手[⑤]。因此，《行院声嗽》所记载的应该是江浙一带行院的行话。宋明之际，杭州百业流行所谓行话，《官本杂剧段数》出自宋代杭州一带的伶人之手，其中夹有某些行话也就理所当然。《西湖游览志余》卷二五：“乃今三百六十行，各有市语，不相通用，仓猝聆之竟不知为何等语也。”[⑥]《六院汇选江湖方语》：“酸子：乃秀才弄耍老子者。”[⑦]“老子”，即“老头子”、“老家伙”之义。宋元之际，“老子”并非尊称，宋人笔

---

① 宋·洪迈《夷坚志支甲》卷8“哮张二”条，第772页。

② 《文苑英华》卷64。

③ 景李虎先生已有过类似的看法，特此表出，见《宋金杂剧概论》，第105页。

④ 无名氏《墨娥小录》卷14，明隆庆五年吴继聚好堂本。《明史》卷98《艺文志三》：“吴继《墨娥小录》四卷。”

⑤ 李致忠《明代刻书述略》，《历代刻书考述》，第255页。

⑥ 明·田汝成《西湖游览志余》卷25，第367页。

⑦ 明·程万里选《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》卷1。

记及元曲中的“老子”，多含有轻侮之意①。《官本杂剧段数》中一些含有“哮”名的剧目，从剧名看与儒酸有关，如三哮揭榜、三哮文字儿、槛哮负酸等等，可证“哮”与醋大的关系。

将儒士比作醋酸，唐代李匡乂《资暇集》卷下提供了若干解释，见该书“措大”条：

> 代称士流为醋大，言其峭醋而冠四人之首。一说衣冠俨然，黎庶望之有不可犯之色，犯必有验，比于醋而更验，故谓之焉。或云往有士人，贫居新郑之郊，以驴负醋，巡邑而卖，复落魄不调，邑人指其醋驮而号之。新郑多衣冠所居，因总被斯号。亦云郑有醋沟，士流多居其州，沟之东尤多甲族，以甲乙叙之，故曰醋大。愚以为四说皆非也，醋宜作措，止言其能举措大事而已。

《武林旧事·官本杂剧段数》中的《槛哮负酸》本此，即表演新郑士人负醋，巡邑而卖，穷困落魄之态。因其“贫”，故称“槛哮”。

但有一个颇为奇怪的现象，即宋代的《官本杂剧段数》中大量“哮剧”，到了金元院本名目中忽然失踪，原因何在？我认为宋杂剧中的“哮剧”有一部分是以“酸”名剧目（以下简称“酸剧”）的名义在《院本名目》中出现的。让我们比较一下《官本杂剧段数》与《院本名目》的相关著录：

《官本杂剧段数》：《双栏（按：即“槛”）哮六幺》、《四哮伊州》、《双哮新水》、《双哮采莲》、《三哮挂铺儿》、《三哮揭榜》、《三哮上小楼》、《三哮文字儿》、《三哮好女儿》、《三哮一担脚》、《槛哮合房》、《槛哮店休姐》、《槛哮负酸》、《秀才下酸擂》、《急慢酸》、《眼药酸》、《食药酸》。（按原文顺序排列）

《院本名目·和曲院本》：《四酸逍遥乐》。《院本名目·诸杂大小

① 宋·王称《东都事略》卷59上：“（范）仲淹知延州，仲淹析州兵为六将，将三千人。训练齐整，使更御贼，诸路皆用以为法。贼闻之，第戒曰：无以延州为意，今小范老子腹中自有数万兵甲，不比大范老子可欺也。”《李逵负荆》第三折：“只被你爆雷似一声，先唬倒那呆老子。”《渔樵记》第三折：“这壁厢虽然年纪老，则是个村庄家老子。”《陈州粜米》：“这个村老子好无礼。”

院本》：《合房酸》、《麻皮酸》、《花酒酸》、《狗皮酸》、《还魂酸》、《别离酸》、《王缠酸》、《谒食酸》、《三揲酸》、《哭贫酸》、《插拨酸》、《酸孤旦》、《四酸擂》、《四酸讳偌》、《四酸提猴》、《酸卖徕》、《是耶酸》、《怕水酸》，《哮卖旦》。

比较上述著录，我们发现下列一些有趣的现象。

第一，在《官本杂剧段数》中“哮剧”与“酸剧”是紧密相连的。虽然《官本杂剧段数》没有像《院本名目》那样有明确的分类，但依然有其剧目的排列规律：即所有相同性质的剧目都放在一起。可见，《官本杂剧段数》中“哮剧”与“酸剧”有着密切关系。

第二，宋代《官本杂剧段数》中的大量“哮剧”，至金元《院本名目》只剩“哮卖旦”一种。出现这种情况只有两种可能：一是“哮剧”被淘汰，或者失传；一是“哮剧”以其他名目出现在《院本名目》中。根据前述考证，“哮”即醋大之义，我们认为应该属于后者。造成这一现象的原因，可能是由于方言的影响，《武林旧事》的《官本杂剧段数》记录的是南宋京城演出的杂剧剧目，使用的是南方尤其是江浙方言，与《行院声嗽》同属一个地区的语系。而《院本名目》记录的是金元院本，主要使用北方语系，因此，当其吸收和继承宋杂剧时会将其中的方言进行转译。这样，宋代的“哮剧”到金元院本时大多变成“酸剧”，如《褴哮合房》成为《合房酸》；《秀才下酸擂》变成《四酸擂》；《四哮伊州》化为《四酸逍遥乐》。此外，院本名目中的《双揭榜》也应当是宋代杂剧《三哮揭榜》的变异，但却去掉了“哮”字，可见，金元之际，北方的伶人圈里“哮”已不再流行。只有个别例外，如前述《院本名目》中的《哮卖旦》。

第三，《官本杂剧段数》与《院本名目》中的“酸剧”，可分为两类：一类是“酸”字嵌在剧名中间的“酸剧”，如《四酸逍遥乐》、《四酸讳偌》、《四酸提猴》、《酸卖徕》等等，根据我们的研究，这类“酸剧”中的“酸”指的是特定的人物，即所谓“醋大”、“儒酸”。一类是“酸”字附在剧尾的，如《褴哮负酸》、《急慢酸》、《眼药酸》、《食药酸》、《合房酸》、《麻皮酸》等等，这类“酸剧”中的“酸”指的是某种表演形式。但在《官本杂剧段数》中，我们发现，只有以剧尾为“酸”的剧目，没有以“酸”为脚色的剧目，这就为我们将“哮”解释为“酸”提供了一个辅证：如果“哮”不同于

“酸”，那么，在《官本杂剧段数》中也应该出现若干以“酸”为脚色的剧目，因为这是宋代杂剧和金元院本的主要调弄对象。但事实正好与我们的解释相符，《官本杂剧段数》恰恰没有“酸脚”，说明这类脚色是以其他名义出现的，这就是所谓“孛”。

3. 郑。

“郑”作为脚色用语一直未得到过解说。胡忌先生研究杂剧脚色最卓有成效，但对“郑”仍不免存疑：“‘郑’字当同‘偌’、‘孛’诸类，应为社会上某一类型的人物，但是，意义已全不可晓罢了。”[①]

其实，“郑”作为亚脚色名并未见诸院杂剧与南戏，而是存于《武林旧事·官本杂剧段数》和《南村辍耕录·院本名目》所载的剧目中，并根据剧名推测其为类似脚色的名称。现存有关“郑”脚的剧目有：《武林旧事·官本杂剧段数》两部：《病郑逍遥乐》、《四郑舞杨花》。《南村辍耕录·院本名目》一部：《病郑逍遥乐》。从上述剧名看，“郑”确实应该被理解为一种类名，而非某人的具体姓名，尤其是《四郑舞杨花》之“四郑”，绝不可能是四位姓“郑”者在此“舞杨花”吧？

那么，这种类似脚色的“郑”究竟为何义呢？我的思路是，既然称谓如此怪异，就有可能不是普通人的日常用语，而应从伶人身上打主意，因为，这有可能是伶人的行话。果然，我们有了收获。《行院声嗽·人物》：“道士：正八。”[②] 按：“正”即“郑”，见《绮谈市语·人物门》：“道姑：郑七。”[③]《绮谈市语》乃宋人著述，所反映的正是《武林旧事》时代的民间俗语。道姑是“郑七”，道士是“正（郑）八”，因此，“郑”的含义即“道人”。

循此思路，我们在《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》中找到了另一个有关“郑”的剧目：《四道姑》，此剧当即《武林旧事·官本杂剧段数》中的《四郑舞杨花》。开始，我们以为该剧至元代已经失传，但其实是换了一个更为通俗的名称。事实上，《院本名目》中不少类似的例子，我们在上一节中，曾指出“孛”在金元之际北方的伶人圈里已不再流行。研究这类剧名的变化，对于了解宋杂剧与金元院

① 胡忌《宋金杂剧考》，第145页。

② 《行院声嗽·人物》，无名氏《墨娥小录》卷14，明隆庆五年吴继聚好堂本过录。

③ 《绮谈市语》，宋陈元靓《事林广记庚集》卷下，第190页。

本的关系，以及伶人主体的变化，是一个富有兴味的课题。假如《四道姑》即《四郑舞杨花》不是一个错误的的推论，那么，关于宋杂剧与金元院本的中“郑”的性别，我们还可确定其为女性。

需要说明的是，《官本杂剧段数》和《院本名目》中另有“道人”，却不作“郑”，原因是，这些所谓“道人”皆是曲名【道人欢】，乃唐宋大曲之名，故而沿用之。如《官本杂剧段数》中有《大打调道人欢》、《会子道人欢》、《打拍道人欢》、《越娘道人欢》。“院本名目”中有《送宣道人欢》。

宋元之际，尤其是有宋一代，有如此多与道人有关的戏曲自有其存在的生存空间：宋代是道教和道术最为盛行的时代。这主要来自帝王的倡导，宋真宗曾虚构了一个名叫赵玄朗的祖先，奉为道教天神，上尊号曰“圣祖上灵高道九天司命保生天尊大帝”。宋徽宗更是自号为“教主道君皇帝”。陈抟、张君房、林灵素辈皆倍受推崇，民间道术盛行。据叶梦得《避暑录话》卷上载：“宣和间道术既行，四方矫伪之徒乘间因人以进者相继，皆假古神仙为言，公卿从而和之，信而不疑。”又据《避戎嘉话》载，靖康二年，金兵围攻开封，有一名叫郭京者，宣称自己能行所谓“六甲法”，可以生擒粘罕、斡离不，居然“朝廷深信不疑，授以忠郎”，统管兵马，成为军事统帅，临敌做法，结果城破，不知所终。

在后边的《宋代官本杂剧剧目研究》一章中，我们将会对“郑”脚的有关剧目进行考实，从中也可反映当时社会中有关道人的情况，以及伶人对此的态度。元代有无名氏【一枝花·妓名张道姑】套曲，此曲也可看作是对作为乐妓的“郑”的描写：“风尘素净身，烟月清闲字。莺花坛上友，歌舞洞中师。积善因慈，守一点全真志，扣玄关仗力。持用假红倚翠工夫，受惜玉怜香箓旨。【梁州】演步虚轻敲檀板，炼华池净洗胭脂。入山林远闺阁知街市。不跨鹤超凡小小，不乘鸾得道师师。惯弃俗缠头红锦，惯出家买笑金赀。风流客普化相思，疏狂士稽首相辞。碧玉簪芙蓉冠新入个名流，青霞帔逍遥服别生个样子，黄金钟蕊珠经另打个腔儿。念兹，在兹。心中猿意内马情无二，多财舍有缘施。谁种红莲火里枝，朵朵灵芝。【尾】参礼透朝云暮雨情如纸，戒得断酒病花愁气似丝，修养出手标更谁似？蓬莱山降赐，蟠桃会宴侍，再谪下个神仙度脱你。”

第五章　宋代官本杂剧剧目研究

南宋的杂剧大致循两条路线发展。一条是明流，其杂剧即官方所倡导的杂剧，也即本章将要诠释的“官本”杂剧，这种杂剧的音乐以大曲为主。一条是潜流，即民间盛行的南戏，其唱腔主要为民间曲子。本章将从类群理论的角度研究《武林旧事》所载的《官本杂剧段数》，也即从“类”的观点考察杂剧类簇间各因子的聚合运动，包括表演、脚色、内容等等在当时如何定位，并根据此定位确定其在杂剧发展史的位置和走向，然后在“类”的统观下，对剧目作实证性研究。

第一节　学术史的回顾和本书的视点

一、学术史的回顾

《武林旧事》所载的《官本杂剧段数》共载宋代杂剧剧目二百八十余种，是我国第一部系统完整的杂剧剧目，赖此，我们得见宋代演剧的大概。然而，至王国维开辟现代戏剧研究以来近一百年的时间里，对“官本杂剧段数”的研究，宏观泛论者多，具体实证者少。这固然有史料匮乏，语焉不详，邈然难考之因；也有一时风气所尚，好大喜空，轻基鄙本之由。到如今，当我们欲在前人所奠定的基础上再更进一步的时候，以下学者让我们满怀敬意。

王国维。其戏曲史研究的开山之作《宋元戏曲史》专辟第五章论“官本杂剧段数”，王国维研究的主要视点集中在剧目与曲的关系上，其主要成就也体现在这里。经过统计，王国维发现在二百八十本杂剧段数中，其用大曲者一百有三，用法曲者四，用诸宫调者二，

用普通词调者三十有五。大曲二十八种一百零三本包括：【六幺】二十本，【瀛府】六本，【梁州】七本，【伊州】五本，【新水】四本，【薄媚】九本，【大明乐】三本，【降黄龙】五本，【胡渭州】四本，【石州】三本，【大圣乐】三本，【中和乐】四本，【万年欢】两本，【熙州】三本，【道人欢】四本，【长寿仙】三本，【剑器】两本，【延寿乐】两本，【贺皇恩】两本，【采莲】三本，【保金枝】一本，【嘉庆乐】一本，【庆云乐】一本，【君臣相遇乐】一本，【泛清波】两本，【彩云归】两本，【千春乐】一本，【罢金征】一本。主要结论是："由此观之，则此二百八十本中，其用大曲、法曲、诸宫调、词曲调者，共一百五十余本，已过全数之半，则南宋杂剧，殆多以歌曲演之，于第二章滑稽戏迥异。其用大曲、法曲、诸宫调者，则曲之片数颇多，以敷演一故事，自觉不难。其单用词调及曲调者只有一曲，当以此循环敷演，如上章之传踏之例，此在元明南曲中，尚得发见其例也。"不过，在具体剧目的考订上，王国维收获不大，只证实了《王子高六幺》一剧，称其为北宋之戏曲。但对《病爷老剑器》一剧中之"病爷老"含义的考证甚见功力："爷老"二字，当为契丹语"曳剌"之同音异译，此必北宋与辽盟聘时输入之语。

徐嘉瑞。徐氏的相关成果主要是《近古文学概论》一书。该书成书甚早，1936 年由上海北新书局出版。徐氏的主要观点是勾勒了由大曲发展为杂剧的演变轨迹。大曲仅有声调已经不能满足需要，必于声调之外谱之以词；其后又不仅仅以填词为满足，更取大曲中之某一调以谱一人或一种之故事，此即宋代谱故事之大曲，更进而为宋代杂剧。而宋代杂剧又分为二：一为歌舞剧，即剧目中以音调命名者；一为滑稽剧，即以脚色命名者①。

叶德均。叶氏关于宋杂剧剧目的研究实际上只有《黄丸儿院本旁证》一篇，作于 1948 年②。从研究方法来说，叶氏从具体研究对象出发采取了多种相应的独特的具体方法，这与当今西方方法创新的理念有异曲同工之妙。这篇短短三千字的论文所体现作者功力之深，目光之锐，实在让人惊诧。作者是从以大观小的视点来俯瞰

① 徐嘉瑞《近古文学概论》："大曲一变而为杂剧。"第 179 页。
② 叶德均《戏曲小说丛考》，第 320 页。

《黄丸儿院本》的，通过杂剧与院本的关系、官本杂剧段数与院本名目中剧名的异同统计、官本杂剧段数的排序与内容的关系、音韵学的发音比对等四个方面证明了《黄丸儿院本》即官本杂剧段数中的《黄元儿》。接着，综合考察了元明杂剧中十二种穿插的院本，来说明剧情与穿插院本的关系，其中提到的许多失传的院本，如《双斗医院本》、《长寿仙献香添寿院本》、《祖先变驴院本》、《塔行千里院本》、《口不干净院本》，以及《娇红记》种穿插的诸种院本等等。其中的若干院本，据我目力所及，乃叶氏首次发现和公布。最后还找到了《黄丸儿院本》存留在《宣平巷刘金儿复落娼》、《张天师断风花雪月》中的直接证据。难怪叶氏能够首先发现《李文饶文集》中有关唐代杂剧的史料。可惜天不假年，否则，叶氏对戏剧史研究的贡献会更大。

郑振铎。郑氏官本杂剧段数研究主要集中在《中国俗文学史》之《宋金的“杂剧”词》一章。郑氏的重要贡献是确认了官本杂剧的“杂歌舞戏”性质，并认为其中最大多数的杂剧是纯正的所谓“大曲舞”[①]。另外，就是对杂剧所和之曲的由来作了比较详细的研究，尤其是对宋词曲调的考证可补王国维的不足。郑氏“杂歌舞戏”性质的看法虽然极有价值，但不够全面；同时，对杂剧是如何与所和之曲进行演出的观点也值得商榷（详本章第四节）。

李啸仓。李氏的相关研究见《宋金元杂剧院本体制考》[②]，不过，此文虽名为“宋金元杂剧院本”，但着力点在金元的院本之上，没有关于宋杂剧剧目的具体考证。

谭正璧。谭氏从研究方法和视角来说，未脱传统之臼，但他扎扎实实，一个一个地攻坚，使之在宋杂剧剧目的研究上，也有可观的收获。谭氏的主要成果是《宋官本杂剧段数内容考》[③]，该文共考证了五十五本宋杂剧剧目，迄今为止，谭氏仍然是考订剧目数最多的学者，虽然其中不乏捕风捉影、推测之论，有的甚至被证明是错误的结论（如对《病郑逍遥乐》的考证，胡忌先生曾证明其非是），

① 郑振铎《中国俗文学史》，第 239 页。
② 李啸仓《宋元伎艺杂考》，第 3 页。
③ 谭正璧《话本与古剧》，第 171 页。

但对拓荒者来说，筚路蓝缕，哪怕提出的是假说，都是难能可贵的。

胡忌。胡氏是当代创获最多的戏曲史专家之一。他在 1957 年出版的《宋金杂剧考》，直到现在都是该领域研究者的案头必备书。胡氏研究的特点是功力深厚，辨析力极强，其大作虽为考据之作，但按严耕望先生的说法，考据有述证与辨证的高低之分，胡氏之方法则为后者无疑。胡氏此书对官本杂剧段数剧目的研究主要集中在《内容与体制》一章中，将所有剧目一一列举，然后采取笺注的方式对其中的若干剧目作了注释性的说明，这些说明也包括对少数剧目的实证。

赵山林。其论文《宋杂剧金院本剧目新探》，继谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》考释补正官本杂剧段数十八种，亦有所获。其所考剧目有：《衣笼六幺》、《厨子六幺》、《骰子六幺》、《驴精六幺》、《赌钱望瀛府》、《闹五伯伊州》、《柳玼上官降黄龙》、《银器胡渭州》、《崔妆贺皇恩》、《唐辅采莲》、《门子打三教爨》、《钱爨》、《黄河赋爨》、《火发爨》、《变猫卦铺儿》、《医马》、《毁庙》、《围城啄木儿》。不过，赵先生剧考的主要依据是剧名中的关键词，但由于大多数关键词的诠释弹性颇大（除非此词为特指），如果没有后世剧目、表演形态的认定、亲缘品种的内容等作为旁证，所论仍在疑似之间。

当今时贤中，有些学者试图从文物入手研究宋金杂剧，所谓欲取“地下之实物与纸上之遗文互相释证”，思路不错，开辟了新的研究路径。

二、本书的视点

以往的研究，多从“本事”的角度进行考察，这对了解所演杂剧的事实确实有所必要，它能帮助我们掌握杂剧演出的内容，本书将在此基础上继续有所发明。但这种考释方法，基本上仍是传统的文学方法，对于作为表演艺术的杂剧仍有许多盲区，这种盲区不仅使得我们无法了解被遮蔽了的杂剧局部，甚至会影响对整体的把握。有鉴于此，我们将根据本书所阐发的类群理论来研究“官本杂剧段数”。正如本章开始时所指出的，我们将从“类”的观点考察杂剧类簇间各因子的聚合运动，包括表演、脚色、内容等等在当时如何定

位，并根据此定位确定其在杂剧发展史的位置和走向，然后在“类”的统观下，对剧目作实证性研究。

从类群理论的视角看，宋代的“杂剧段数”与金元的“院本名目”有一个明显的区别：“杂剧段数”没有分类，而“院本名目”则进行了分类，这说明“杂剧段数”是单独演出的，是独立存在的戏剧，这与宋代的短剧性质是吻合的。“官本杂剧段数”的合曲杂剧，爨剧，“孤”、“妲”、“哮”、“偌”、“郑”诸种亚脚色剧，仍各自独立演出，区分甚明，就此意义而言，官本杂剧的综合性尚未成熟。而“院本名目”的分类则说明院本已经成为杂剧与南戏的附庸，成为随时可以被纳入整体大戏的类型化单位。

以脚色类型的观点观照“官本杂剧段数”，我们发现，剧名中没有“净”、“末”，这说明二者作为扮演杂剧的脚色，完全被抽象出来，而不再是剧中之人。除此二脚外，剧名中还有“孤”、“妲”、“哮”、“偌”、“郑”诸名，这些名称已经不单纯是剧中人物的名字，而是既作为类型化的剧中人，也作为表演类型的脚色，说明这些人物正在被抽象化与类型化，这是形成脚色的一个自然过程。其中最成熟的是“妲”，在“官本杂剧段数”中既被称为“妲”，也被称为“旦”，虽然作为剧中人，二者并无区别，但正如我们在《脚色的起源》一章中的研究，“旦”在南宋的中后期已经成为脚色，“官本杂剧段数”中二者的混用，说明此色虽已成为脚色，但为时不久，还保留着脚色的原型，即声妓的“妲”。

从伶人表演的伎艺看，“官本杂剧段数”所反映的宋代杂剧当然不及后代的南戏、元杂剧成熟。如杂剧所合之曲，除两出诸宫调之剧外，皆非套曲，可见其音乐的容量及变化都比较小。又如大量爨剧的存在，也说明当时的表演方式比较单调。但“孤”、“妲”、“哮”、“偌”、“郑”诸亚脚色之名的广泛使用，说明脚色的表演已经走上格式化的道路，伶人的“格式化框架内的套袭与变异”的伎艺已经渐趋成熟，这就为日后杂剧的繁荣打下了一个坚实的基础。

从文本的角度看，宋代的官本杂剧有很多是伎艺性表演，尤其是“爨”类的舞剧和“偌”脚的杂扮，无法通过文本进行记录。因此，这些剧目当时就大多没有剧本，即使有，也无一传世，因此，

宋代官本杂剧剧目大多难以考实。本章所作的剧目考订正是在此前提下提供的一种参考性解释，我们的解释所依据的标准是对宋杂剧传统的判定，即谐剧的传统、歌舞剧的传统、嘲拨韵语的传统、杂扮的传统等等，然后据此确定剧目的本事。

三、何谓“官本”？

何谓“官本”？一般认为即教坊演出之本。冯式权《两宋同辽的杂剧及金元院本的结构考》谓：官本杂剧段数“标作‘官本’，自然是教坊在宫廷等地承应的了”[①]。

“官本”即院本，也即诸部院中供奉者。吴梅《奢摩他室曲旨·宋杂剧目》：院本杂剧在宋时虽实际为一，而有官本之称（官本即院本），谓诸部院中供奉者是也。金人雄居于北，所用乐色，与中原不甚相同，于是别创新乐，变宋人教坊云韶部队舞衮破之曲，造作新名，统谓院本[②]。

田仲一成的看法比较特别，认为所谓“官本”指“馆阁官”所撰写的剧本。“馆阁官”与教坊不同，教坊是宫廷的俗乐机构，“馆阁官”是替京府衙前服务的。他的《中国戏剧史》据《宋会要辑稿·礼》的记载：由于乐人白语浅俗，遂令凡教坊的乐人词语由“舍人院”撰写，京府衙前的乐人词语则由“馆阁官”撰写。于是，田氏便推断“‘馆阁官’的剧本称为‘官本’，另外，载于陶宗仪《南村辍耕录》中的院本剧目大概就是舍人院的剧本，载于周密《武林旧事》的官本剧目就是‘馆阁官’的剧本”[③]。

我的看法是，周密使用“官本”一词的所谓“官”，是相对于“民”也即勾栏而言，指的是官府之“官”，即京府衙前乐人，也可能包括州郡唤官身的乐人，但不包括宫廷教坊。所谓“本”，即“本体”之“本”，意即依据、体例，并非“文本”之意。因此“官本杂剧段数”的意思就是官府乐人演出杂剧之所本。理由如下。第一，“官本杂剧段数”所列的名目中没有教坊在皇室圣诞和皇后归谒家庙

---

① 冯式权《两宋同辽的杂剧及金元院本的结构考》，《东方杂志》第 21 卷第 21 号，第 98 页。

② 吴梅《奢摩他室曲旨·宋杂剧目》，《吴梅全集·理论卷下》，第 1185 页。

③ 田仲一成《中国戏剧史》，第 51 页。

时演出的诸种杂剧，如《武林旧事》“天基圣节排挡乐次”中演出的《君圣臣贤爨》、《杨饭》、《四偌少年游》；“皇后归谒家庙”时演出的《尧舜禹汤》、《年年好》。这并非周密的疏忽，而是如《君圣臣贤爨》、《尧舜禹汤》这类只适合教坊在宫廷演出的剧目，不宜在官府中演出，也即不能成为官府演出杂剧的“本”例。第二，在“天基圣节排挡乐次”演出的杂剧中有一《三京下书》剧目，在“官本杂剧段数”中重现，此剧当适合不同场合的演出，这说明“官本杂剧段数”对上述“教坊本”杂剧段数是一种有意的“遗漏”。需要说明的是，“官本杂剧段数”中有所谓《天下太平爨》，此剧似乎是宫廷演剧，但实际上州府也演此剧[①]。第三，“官本杂剧段数”中有不少纯粹舞蹈表演的“爨”剧，是无法通过文本记录的，这也是这些杂剧段数只有剧目而无一剧本保留至今的原因。

当然，我们这么确定“官本”的含义，并不是将教坊杂剧与官本杂剧截然分开。事实上，二者无论是剧目还是演员有很多是重叠的，剧目中的《三京下书》就是一例。就艺人而言，在“天基圣节排挡乐次”中表演杂剧的“祗应人”陆显恩、时和、何宴喜、金宝等也是衙前乐人[②]，有些人还不时地去勾栏客串。这样，宋代的杂剧人有不少是宫廷、官府、民间三位一体的。我们强调的只是“官本杂剧段数”属于官府演出之“本”例，也即周密此剧目来源于京府衙前乐人。

第二节　剧目类型与伎艺类型

官本杂剧段数没有标明类别，但没有标名并不意味着没有进行分类，因为从官本杂剧段数的排序来看作者有明显的类别意识。至于包括那些类别，则见智见仁。徐嘉瑞将其分为以“脚色命名者”、“以音调命名者”、“以历史故事命名不知其宫调脚色者”、“近于说书者”四类[③]。胡忌认为，官本杂剧段数的体制包括了金元院本名目的

① 宋·周密《齐东野语》卷10“字舞”条，第189页。
② 《梦粱录》卷20“妓乐”条，第177页。
③ 徐嘉瑞《近古文学概论》，第296—314页。

“和曲院本”、“院本”、“院爨”三种形式[①]。我们反复细绎剧目，发现其中的排列是极有规律的，这种规律背后所体现的排序原则有二。第一是主原则，即按照剧目的主要伎艺形式进行排序，由此可以发现宋杂剧的主要表演形式和性质。第二是次原则，即在服从主原则的前提下，按脚色或内容排序。如在剧目首先按主原则将所有的“和曲之剧”归为一大类，然后按次原则内容和题目类似者分为若干小类，如在“和曲之剧”中将“六幺”类的排列在一起，又如在“杂体之剧”中将有关医类的排列在一起。当二者有矛盾时，次原则服从主原则，如“脚色”之体不像其他伎艺形式的分类那么鲜明，属于次原则，所以有些脚色之剧同时也与“和曲”有关时，则并入“和曲之剧”中。

官本杂剧段数剧目排在第一位的是“和曲之剧”，包括大曲、法曲、诸宫调、普通词调。第二是“爨体之剧”。第三是“脚色之剧”，包括孤、偌、哮诸脚色。我们在《脚色的起源》一章中通过脚色发生发展的研究已经指出，脚色的意义实际上就是一种表演伎艺类型化，因此，以脚色区分类别，实际上就是伎艺形式的区分。第四是“酸体之剧”。第五是以谐剧为主体的“杂体之剧”。我们之所以称其为“杂体之剧”是因为这些剧目作者自己也无法再按以前的伎艺形式再分类，于是便以数目字进行排序，一些首字未标数目的“杂体之剧”则放入有数目的“杂体之剧”之前，个别者置于最后。如此依次而列，毫不紊乱。

以下我们将剧目分类著录，所据为《武林旧事》卷一〇《官本杂剧段数》。需要说明的是，为了更好的以观原貌，我们没有打乱原剧目的排序，只在其中插入了上述类名，至于表演伎艺的分类研究和剧目的考证将在以下各节中论述。

一、和曲之剧

《争曲六幺》《扯拦六幺》(三哮)《教声六幺》《鞭帽六幺》《衣笼六幺》《厨子六幺》《孤夺旦六幺》《王子高六幺》《崔护六幺》《骰子六幺》《照道六幺》《莺莺六幺》《大宴六幺》《驴精

① 胡忌《宋金杂剧考》，第273页。

六幺》《女生外向六幺》《慕道六幺》《三偌慕道六幺》《双拦哮六幺》《赵厥夹六幺》《羹汤六幺》《索拜瀛府》《厚熟瀛府》《哭骰子瀛府》《醉院（陈刻“县”）君瀛府》《懊（陈刻“燠”）骨头瀛府》《赌钱望瀛府》《四僧梁州》《三索梁州》《诗曲梁州》《头钱梁州》《食店梁州》《法事馒头梁州》《四哮梁州》（陈刻“伊州”）《领伊州》《铁指甲伊州》《闹五伯伊州》《裴少俊伊州》《食店伊州》《桶（陈刻“橘”）担新水》《双哮新水》《烧花新水》《简贴薄媚》（陈刻“补”）《请客薄媚》《错取薄媚》《传神薄媚》《九妆薄媚》《本事现薄媚》《打调薄媚》《拜褥薄媚》《郑生遇龙女薄媚》《土地大明乐》《打球大明乐》《三爷老大明乐》《列女降黄龙》《双旦降黄龙》《柳玭上官降黄龙》《赶厥胡渭州》《单番将胡渭州》《银器胡渭州》《看灯胡渭州（三厥）》《入寺降黄龙》《榆标降黄龙》《打地铺逍遥乐》《病郑逍遥乐》《崔护逍遥乐》《烙湎（陈刻“面”）逍遥乐》《单打石州》《和尚（陈刻“石和”）那石州》《赶厥石州》《塑金刚大圣乐》《单打大圣乐》《柳毅大圣乐》《霸王中和乐》《马头中和乐》《大打调中和乐》《喝贴万年欢》《托合万年欢》《迓鼓儿熙州》《骆驼熙州》《二郎熙州》《大打调道人欢》《会子道人欢》《双（陈刻“打”）拍道人欢》《越娘道人欢》《打勘长寿仙》《偌卖妲长寿仙》《分头子长寿仙》《棋盘法曲》《孤和法曲》《藏瓶儿法曲》《车儿法曲》《病爷老（陈刻无“老”字）剑器》《霸王剑器》《黄杰进延寿乐》《义养娘延寿乐》《扯篮（陈刻“槛”）儿贺皇恩》《崔妆贺皇恩》《封陟中和乐》《唐辅采莲》《双哮采莲》《病和（郑）采莲》《诸宫调霸王》《诸宫调卦册儿》《相如文君》《崔智韬艾虎儿》《王宗（陈刻“崇”）道休妻》《李勉负心》《四郑舞杨花》《四偌皇州》《槛偌宝（陈刻“保”）金枝》《浮沤传永成双》《浮沤暮云归》《老孤嘉庆乐》《两相宜万年芳》《进笔庆云乐》《裴航相遇乐》《能知他泛清波》《三钓鱼泛清波》《五柳菊花新》《梦巫山彩云归》《青阳观碑彩云归》《四小将整乾坤》《四季夹竹桃花》《禾打千秋（陈刻“春”）乐》《牛五郎罢金征》《新水炊》

以上和曲之剧包括大曲、法曲、诸宫调、普通词调之曲，共计一百二十五本，但其中的《相如文君》、《崔智韬艾虎儿》、《王宗道

休妻》、《李勉负心》四剧，胡忌先生认为可能是南戏，之所以置入和曲之剧中，可能是因为其中包含了较多的曲牌。

二、爨体之剧

《三十拍爨》《天下太平爨》《百花爨》《三十六拍爨》《门子打三教爨》《孝经借衣爨》《大孝经孙(陈刻“狐”)爨》《喜朝天爨》《说月爨》《风花雪月爨》《醉青楼爨》《宴瑶池爨》《钱手帕爨》(小字太平歌。“帕”陈刻“拍”)《诗书礼乐爨》《醉花阴爨》《钱爨》《涝勒爨》(“涝”陈刻“蕾”,“勒”字无考)《借听爨》《大彻底错爨》《黄河赋爨》《睡爨》《门儿爨》《上借门儿爨》《抹紫粉爨》《夜半乐爨》《火发爨》《借衫爨》《烧饼爨》《调燕爨》《棹孤舟爨》《木兰花爨》《月当听爨》《醉还醒爨》《闹夹棒爨》《扑蝴蝶爨》《闹八妆爨》《钟馗爨》《铜博爨》《恋双双爨》《恼子爨》《像生爨》《金莲子爨》

以上爨体之剧共计四十三本，“爨”为一种表演形式，黄天骥老师在《“爨弄”辨析》一文中专门进行了考释（详后）。

三、脚色之剧

《思乡早行孤》《睡孤》《迓鼓孤》《论禅孤》《讳药(陈刻“乐”)孤》《大暮故孤》《小暮故孤》《老姑(陈刻“孤”)遣姐》《孤惨》《双孤惨》(肉骨突)《三孤惨》《四孤醉留客》《四孤夜宴》《四孤好》《四孤披头》《四孤擂》《病孤三乡题》《王魁三乡题》《强偌三乡题》《文武问命》《两同心卦铺儿》《一蟛金卦铺儿》《满皇州卦铺儿》《变猫卦铺儿》《白苎卦铺儿》《探春卦铺儿》《庆时丰封铺儿》《三哮卦铺儿》《三哮好女儿》《三哮上小楼》《三哮文字儿》《三哮揭榜》《三哮一檐脚》《襤哮合房》《襤哮店休姐》《襤哮负酸》

以上剧目共计三十六种。所谓“脚色”，包括孤、哮、偌，其实是亚脚色，孤与哮是表演类型化了的社会人物，真正的脚色是不入剧名的。脚色之剧中羼入了“三乡题”、“卦铺儿”诸剧，这是剧目在分类时主要遵从的是伎艺形式的分类，但在循此大原则时将与其名有连带关系的剧目附于其后。如在“孤”脚的《病孤三乡题》后

会将有关“三乡题”其他非孤脚的剧目也随后附上。王国维认为“三乡题”、“卦铺儿”之类“疑为俗曲之名”，可能有误，因为这两个曲名未见载于任何典籍。其次，从剧目的分类排序看，也未将其置入和曲之剧中。此外，徐嘉瑞在确定脚色时将“爨”、“孤惨”、“双惨”、“酸”、“淡”、“霸王儿”皆列入脚色[①]，恐误。

四、酸体之剧

《秀才下酸擂》《急慢酸》《眼药酸》《食药酸》

我们将酸体之剧与脚色之剧分开，是因为这类剧目中的“酸”不是脚色，而是一种表演形式（说详下）。此类剧共五种，除了以上四种外，脚色之剧的《褴哮负酸》也属于酸剧，因为同时由“哮”扮演，故将其分属。

五、杂体之剧

《风流药》《黄元儿》《论淡》《医淡》《医马》《调笑驴儿》《雌虎》(崔智韬)《解熊》《鹘打兔变二郎》《二郎神变二郎神》《毁庙》《入庙霸王儿》《单调霸王儿》《单调宿》《单背影》《单顶戴》《单唐突》《单折洗》《单兜》《单搭手》《双搭手》《双厥送》《双厥投拜》《双打球》《双顶戴》《双园子》《双索帽》《双三教》《双虞候》《双养娘》《双快(陈刻“抉”)》《双捉》《双禁师》《双罗罗啄木儿》《赖房钱啄木儿》《围城啄木儿》《大双头莲》《小双头莲》《大双惨》《小双惨》《小双索》《双排军》《醉排军》《双卖妲》《三入舍(陈刻“三合入”)》《三出舍(陈刻“三出合”)》《三笑月中行》《三登乐院公狗儿》《三教安公子》《三社争赛》《三顶戴》《三偌一赁驴》《三盲一偌》《三教闹著棋》《三借乐货儿》《三献身》《三教化》《三京下书》《三短雷》《打三教庵宇》《普天乐打三教》《满皇州打三教》《领三教》《三姐醉还醒》《三姐黄莺儿》《卖花黄莺儿》《大四小将》《四小将》《四国朝》《四脱空》《四教化》《泥孤》

此类剧共七十二种，其中《风流药》、《黄元儿》、《论淡》、《医

① 徐嘉瑞《近古文学概论》，第300－302页。

淡》、《医马》与酸体之剧的《眼药酸》、《食药酸》同为医类的题材，但就整个剧目而言，显然并不是依据题材的标准进行分类的，只是在以伎艺形式分类的前提下尽可能地照顾题材的相似性，因此将其归入“杂体之剧”。按：胡忌先生将此类剧目称之为“院本”，可能不够准确，因为，就金元的院本概念看，包括了和曲之剧、爨体之剧。

从杂体之剧的排序原则来看，剧目先将无法归入数目排序的剧目提取出来，按照其伎艺特征和题材排序，如医类的、二郎类的、霸王儿类的。在数目排序的剧目之间，偶尔插入与之相关伎艺的没有数字的剧目，如在《双罗罗啄木儿》后插入《赖房钱啄木儿》、《围城啄木儿》之类，其后则按数目单、双、三、四排序，因此《泥孤》一剧有可能是后面补上去的。

第三节　和曲之剧剧目考

一、和曲之剧何以成为官本杂剧的主体？

按王国维的统计，官本杂剧段数中用大曲、法曲、诸宫调、词曲调者，共一百五十余本，已过全数之半。对于这类剧目，我们以后喻先，以院本名目中的“和曲”一名名之。

关于这类剧目我们所能提出的问题有：为什么和曲之剧占了整个剧目的一半以上？为什么和大曲者又占了其中的70%？宋杂剧所和的是些什么曲？怎样和曲的？任半塘曾对此也十分疑惑：“宋官本杂剧内，用大曲者且百本以上，惜其实际究竟如何歌唱，如何演故事，如何具说白，今尚不明。疑其名目虽同大曲，实际只唱曲破，而兼唱其他杂曲。”①

官本杂剧段数所和之曲并非随便以曲相和的，细绎其中之曲，我们发现，这些曲主要是歌舞曲，或歌令，尤以大曲为主。宋杂剧所和之曲主要为大曲，一般认为是大曲容量大，结构复杂，便于表演叙事。但我认为原因恐不止于此，诸宫调的容量更大，何以只有

① 任半塘《唐戏弄》，第915页。

两本？其中应该另有原因。其因有二。

第一，宋杂剧由谐剧转变为官本杂剧段数的戏曲，旦脚也即擅长歌唱的演员起了至关重要的作用，而“旦”主要来自大曲中歌舞兼备的“但儿”，因此，当将“曲”与“剧”结合时，大曲便成为顺理成章的首选之“曲”，这种大曲是比较适合旦脚表演的。史浩的《柘枝舞》、《太清舞》、《采莲舞》均有“但儿”。这种舞与大曲有渊源关系，如《柘枝》、《采莲》在唐宋皆为大曲，表演者“但儿”既歌且舞。

第二，宋代的杂剧有歌有舞，歌便于叙事，舞便于表演，而大曲正是歌舞之曲[①]。不过，宋杂剧的“歌”已不再像大曲的“歌”仅仅是颂词，而具有表现剧情的内容。我们认为宋杂剧有歌有舞是有其发展渊源的。《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条：“后部乐作，诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段，是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈，后来者不足数。合曲舞旋讫，诸班直常入只候子弟所呈马骑。”所谓“合曲”，即“和曲”。在这条材料中，前云“诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段”，说明演出的是杂剧，但结束时却称“合曲舞旋讫”，说明此杂剧有“和曲”，且有“舞旋”。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿节次”条：“第四盏如上仪舞毕，发谭子，参军色执竹竿拂子，念致语口号，诸杂剧色打和，再作语，勾合大曲舞。”至南宋，杂剧的演出依然如此，《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条：“杂剧色打和毕，且谓：‘奏罢今年新口号，乐声惊裂一天云。’参军色再作语，勾合大曲舞。”

官本杂剧段数更当如此，其所和之曲不仅与歌词配合，亦与舞配合，这是和曲之官本杂剧与院本中以动作、舞蹈为主的剧目的来源。这就可以解释在“院本名目”中何以有些附有曲名的院本没有归入“和曲院本”中，却归诸“诸杂院爨”的名目之下。胡忌先生曾经以此质让李啸仓关于院本中除了“和曲院本”外，再也没有附

① 任半塘《教坊记笺订》：“唐大曲必合舞，必有曲词。”第 148 页。杨荫浏《中国古代音乐史稿》：“大曲是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式。”第 221 页。

有曲调名剧目的观点：附有曲调名的尚有“诸杂院爨”分目下许多名目。为什么不能归并到“和曲院本”中去呢[1]？我的理解是：这是因为二者的表演性质不同，“和曲院本”为搬演之歌舞戏曲，“诸杂院爨”则更多地继承了合曲舞旋的传统，属于“舞剧”。杨荫浏《唐人大曲与近世南北曲和梵音间的渊源关系》一文认为宋杂剧中的“和曲之剧”是“取原来的大曲，去掉了它原来的舞，而用剧来代替”之说，恐未确。

至于“和曲”是如何与戏配合的，有两种不同观点。一种认为是以所和之大曲“叙述”或“歌咏”剧情的，如同董颖《薄媚·西子词》的歌咏方式[2]。此说将“官本杂剧”视为说唱艺术，自然不为人所取。一种观点认为可能是先表演杂剧，再断送该剧所和之曲[3]。此说并非无根之谈，胡忌曾援引《武林旧事》“天基圣节排挡乐次”条和“皇后归谒家庙”条中演出杂剧时的情形为证，其体例是：杂剧×××已下，做×××（剧名），断送×××（曲名）。但我以为此观点不够全面，除了胡氏所云将所和之曲视为“断送”之例外，还应该有用所和之曲来表演该剧的体例。《云麓漫钞》卷一〇：“王迥字子高，族弟子立，为苏黄门壻，故兄弟皆从二苏游。子高后受学于荆公。旧有周琼姬事，胡徽之为作传，或用其传作《六幺》”。[4]“用其传作六幺”，说明有用六幺之曲来演唱王子高事，《官本杂剧段数》中的《王子高六幺》当利用此曲做代言体表演。

二、剧　考

《王子高六幺》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

前见：王国维《宋元戏曲考·宋官本杂剧段数》谓：《王子高六幺》一本，实神宗元丰以前之作。谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》

---

① 李啸仓说见《宋金元杂剧院本体制考》，载《宋元伎艺杂考》，第31页。胡忌说见《宋金杂剧考》，第201页。

② 郑振铎《中国俗文学史》，第239页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第272页。

④ 宋·赵彦卫《云麓漫钞》卷10，第168页。

所考甚详，其引《云麓漫钞》、《萍洲可谈》、《绿窗新话》“王子乔遇芙蓉仙”证之，甚确。

本事：赵彦卫《云麓漫钞》卷一〇：“王迥，字子高，族弟子立为苏黄门壻，故兄弟皆从二苏游，子高后受学于荆公。旧有周琼姬事，胡徽之为作传，或用其传作《六幺》。东坡复作芙蓉城诗以实其事，迥后改名蘧，字子开，宅在江阴。予曩居江阴，常见其行状，著受学荆公甚详。”《萍洲可谈》：“朝士王迥，美姿容，有才思，少年时不甚持重，闲为狎邪辈所诬，播入乐府，今六幺所歌‘奇俊王家郎’者，乃迥也。元丰中，蔡持正举之，可任监司。神宗忽云：‘此乃奇俊王家郎乎？’持正叩头谢罪。”[1]

补正：谭氏引《萍洲可谈》后谓：“可见此剧至晚当作于神宗时，而系取材于传闻的时事。”[2] 此说实本王国维。然此说似嫌论据不足，《王子高六幺》杂剧与《萍洲可谈》“播入乐府，今六幺所歌‘奇俊王家郎’者”毕竟性质不同，前者是代言体表演，后者乃“乐府”，或者夹有说唱，但尚无证据证明此“乐府”为扮演王子高。宋王明清《玉照新志》卷一：“王子高遇芙蓉仙人事，举世皆知之。子高初名迥，后以传其词遍国中，于是改名，蘧易字子开。”宋吴曾《能改斋漫录》卷一八“石曼卿丁度为芙蓉馆生”条：“王子高遇仙人周瑶英，与之游芙蓉城，世有其传。”所谓“传其词”当指六幺所歌之词；“世有其传”当指传说，王明清、吴曾皆为南宋初年人，关于王子高事迹仍仅限于“传其词”、“世有其传”，未云扮演。

述例：《王子高六幺》后被元人改编为戏文《王子高》，已佚，但尚有遗曲八支传世，收录在钮少雅的《九宫正始》中。

《崔护六幺》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

前见：本剧谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》一文考之甚详。

本事：见唐孟棨《本事诗》“情感第一”：“博陵崔护，姿质甚美，而孤洁寡合，举进士下第。清明日，独游都城南，得居人庄。

① 宋·朱彧《萍洲可谈》卷1。

② 谭正璧《话本与古剧》，第172页。

一亩之宫，而花木丛萃，寂若无人。扣门久之，有女子自门隙窥之，问曰：'谁耶？'以姓字对，曰：'寻春独行，酒渴求饮。'女人以杯水至，开门设床命坐。独倚小桃斜柯伫立，而意属殊厚，妖姿媚态，绰有余妍。崔以言挑之，不对，目注者久之。崔辞去，送至门，如不胜情而入。崔亦睠盼而归，自后绝不复至。及来岁清明日，忽思之，情不可抑，径往寻之。门墙如故，而已锁扃之。因题诗于左扉曰：'去年今日此门中，人面桃花相映红。人面秪今何处去，桃花依旧笑春风。'后数日，偶至都城南，复往寻之，闻其中有哭声，扣门问之，有老父出曰：'君非崔护邪？'曰：'是也。'又哭曰：'君杀吾女。'护惊起，莫知所答。老父曰：'吾女甫笄知书，未适人，自去年以来，常恍惚若有所失，比日与之出，入归，见左扉有字，读之，入门而病，遂绝食数日而死。吾老矣，此女所以不嫁者，将求君子以托吾身，今不幸而殒，得非君杀之耶？'又特大哭。崔亦感恸，请入哭之，尚俨然在床。崔举其首，枕其股，哭而祝曰：'某在斯，某在斯。'须臾开目，半日复活矣。父大喜，遂以女归之。"

述例：后世据崔护事迹改编的曲艺与戏曲不少，既有诸宫调，也有南戏、杂剧。诸宫调见《西厢记诸宫调》卷一"断送引词"【柘枝令】："也不是《谒浆崔护》。"南戏有《崔护觅水》，见《宦门子弟错立身》第五出【那吒令】："这一本传奇，是《周孛太尉》；这一本传奇，是《崔护觅水》。"元杂剧中白仁甫、尚仲贤各有《崔护谒浆》一本，皆不传。

传世戏曲有明孟称舜的《人面桃花》，收入于《盛明杂剧》。杨之炯的《玉杵记》，收入《古本戏曲丛刊》初集本。清舒位的《人面桃花》，有《紫鸾笙谱》本。曹锡黼的《桃花吟》，有《清人杂剧》初集本。

《骆驼熙州》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

解题：《东京梦华录》卷五"京瓦伎艺"条：有杂班艺人"骆驼儿"。杂班即杂扮，我们曾经指出，杂扮中的某些艺名，是以其精通某一表演而得名的，《武林旧事》卷六"诸色伎艺人·杂扮"条中的一些演员诨号就是这样获得的。如"菜市乔"应该是因乔装菜市的

人物而得名；"眼里乔"应该是扮演"眼里乔"出名而得名，《院本名目·拴搐艳段》有"眼里乔"一剧；"科头扮"则是装扮"科头"而出名。因此，"骆驼儿"应该是扮演"骆驼"一剧而得名。根据宋杂剧的滑稽小戏性质，我们提供《能改斋漫录》中一条有关"骆驼"的谐谑作为《骆驼熙州》一剧的本事参照。由于本剧只有"骆驼"一名作为线索，很难加以考实，故云"参照"。

本事：宋吴曾《能改斋漫录》卷一五"骆驼"条："李昉言，建隆初，王师下湖南，沣朗之民素不识骆驼，随军负荷颇有此畜，村落妇女见而惊异，竞来观之。有拜而祝者曰：'山王灵圣，愿赐福佑。'及见屈膝，而促人走避之曰：'卑下小人，不劳山王还拜。'军士见者，无不大噱。又拾其所遗之粪，以线穿联，戴于男女项颈之下，用禳兵疫之气。南中相传以为笑。"

又，《三水小牍》"庐山精"条："刘秉仁为江州刺史，自京将橐驼至郡放之。山下野人见而大惊，共射之。乃以状白州曰：'获庐山精于某处。'刘命致之，乃所放驼耳。"

《慕道六幺》、《三偌慕道六幺》

著录：俱见《武林旧事·官本杂剧段数》。

前见：谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》引宋元话本《张子房慕道记》说明上述二剧。

辨义：慕即仰慕、羡慕，道当指道教。慕道之剧在宋代的出现说明崇尚道教已经成为一种社会现象，这和上流社会所好与倡导有直接关系。《建炎以来系年要录》载："朕（宋高宗）朝徽宗于龙德宫，尝闻亲谕云：'朕平生慕道，天下知之，今倦于万几，以神器授嗣。'圣方筑甬道于两宫间，以便朝夕相见，且欲高居养道。"[①]《隆平集》卷九："夏侯峤字峻极，济州人，太平兴国初登进士第。……卒年七十四赠兵部尚书，峤慕道，以养生为务，喜诵庄老书，淳谨无过，有文集十五卷。"

有关"慕道"记载自魏晋以来史不绝书，《北堂书钞》卷一二有专门的"慕道"一节，其他史书、文集、诗词、笔记、小说也有很

① 宋·李心传《建炎以来系年要录》卷177，第2928页。

多“慕道”的记载，尤以宋朝为盛。小说如《太平广记》、《夷坚志》皆有不少“慕道”的故事。官本杂剧段数既然有两种以“慕道”为题材的杂剧，说明“慕道”已经成为一种类型题材，不必拘泥于一人一事。尤其是“慕道”由“三偌”表演，更证明这一点。所谓“偌”，是一种杂扮人物，表演时往往装其似像以为笑乐。谭氏援《张子房慕道记》为例，谓《慕道六幺》则可，谓《三偌慕道六幺》则未必，因为此剧有三人。

有趣的是，“慕道”之剧在金元的院本名目中却未见保留。这大约是“慕道”剧为正面推崇道教的戏曲，随着时代的变化，风尚的转移，此类剧已经不大适合演出了。

援例：宋元话本《张子房慕道记》载清平山堂刻本，此话本大半为诗词韵语，说明其与说唱关系密切。据程毅中先生考证，《刘贡父诗话》记杨安国引赤松子赠张良诗曰：“不如闲早归山去，免事君王不到头。”《张子房慕道记》话本中也有“不是微臣归山早，服侍君王不到头”诗句，与此一脉相承[①]。可见北宋即有关于张良慕道的民间说唱。而早期的杂剧往往采取韵语的形式进行嘲拨与叙事，因此，此话本或与《慕道六幺》有关。兹引一节以见其大概：“高祖曰：‘卿要归山，你往哪里修行？’张良曰：‘臣有诗为证：放我修行拂袖还，朝游峰顶卧苍田。渴饮葡萄香醪酒，饥餐松柏壮阳丹。闲时观山游野景，闷来潇洒抱琴弹。若问小臣归何处，身心只在白云山。’高祖曰：‘卿意要去修行，久后寡人有难，要卿扶助朝纲，协立社稷。’张良回答曰：‘臣有诗存证：十年征战定干戈，虎斗龙争未肯和。虚空世界安日月，争南战北立山河。英雄良将年年少，血染黄沙岁岁多。今日辞君臣去也，驾前无我待如何！’”

元王仲文有《汉张良辞朝归山》杂剧，已佚。元无名氏《随何赚风魔蒯通》杂剧第一折也敷演张良慕道事。

《莺莺六幺》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

前见：谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》及胡忌皆有考证，谓

① 程毅中《宋元小说研究》，第222—223页。

莺莺故事有二：其一，崔莺莺，见元稹《会真记》。宋有小说鼓词；金有诸宫调。元有杂剧、南戏。即“西厢记”故事。其二，李莺莺，出《青锁高议》、《绿窗新话》，《警世通言》卷二九的《宿香亭张浩遇莺莺》即据此改编。宋有小说《牡丹记》，元亦有杂剧、戏文，敷演此事者[1]

辨义：对于两种莺莺故事，谭正璧称：“不知六幺所叙，究竟为哪一位莺莺?”根据我们对宋官本杂剧段数和金元院本的研究，《莺莺六幺》应该是据宋代的鼓词改编，因为杂剧院本往往采用具有韵语形式的文本。

本事：宋赵令畤《侯鲭录》卷五《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》：“夫传奇者，唐元微之所述也。以不载于本集，而出于小说，或疑其非是。今观其词，自非大手笔孰能于此。至今士大夫极谈幽玄，访奇述异，无不举此以为美话。至于娼优女子，皆能调说大略。惜乎不比之以音律，故不能播之声乐，形之管弦。好事君子，极饮肆欢之际，愿欲一听其说，或举其末而忘其本，或纪其略而不及终其篇，此吾曹之所共恨者也。今因暇日，详观其文，略其烦亵，分之为十章。每章之下，属之以词。或全摭其文，或止取其意。又别为一曲，载之传前，先叙前篇之意，词曰【商调】，曲名曰【蝶恋花】。句句言情，篇篇见意，奉劳歌伴，先听调格，后听芜词。

丽质仙娥生玉殿，谪向人间，未免凡情乱。宋玉墙东流美盼，乱花深处曾相见。

密意浓欢方有便，不奈浮名，旋遣轻分散。最恨才多情太浅，等闲不念离人怨。

传曰：余所善张君，性温茂，美风仪，寓于蒲之普救寺。适有崔氏孀妇，将归长安，路出于蒲，亦止兹寺。崔氏妇，郑氏也。张出于郑，叙其戚乃异派之从母。是岁，丁文雅不善于军，军之徒因大扰，劫掠蒲人。崔氏之家，财产甚厚，惶骇不知所措，张与将之党有善，请吏护之，遂不及难。郑厚张之德，因饬馔以命张，谓曰：‘姨之孤

[1] 胡忌《宋金杂剧考》，第160页。

嫠未亡，提携弱子幼女，犹君之所生也。岂可比常恩哉？今俾以仁兄之礼奉见。'乃命其子曰欢郎，次命其女曰莺莺，出拜尔兄。久之，崔辞以疾，郑怒曰：'张兄保尔之命，宁复远嫌乎？'又久之，乃至。常服瘁容，不加新饰，垂鬟浅黛，双脸桃红而已。颜色艳异，光辉动人。张惊，为之礼，因坐郑傍。凝眸丽绝，若不胜其体。张问其年几？郑曰：'十七岁矣。'张生稍以词导之，宛不蒙对，终席而罢。奉劳歌伴，再和前声。"

赵令畤的《崔莺莺商调蝶恋花词》算不上真正的鼓词，只能看作是拟鼓词。因为赵令畤的文字太雅，且不论其蝶恋花词，即便是"传曰"的叙述，若将其作为说唱中的"说"，即口述文体，交代情节，恐怕无几人能听懂。因此，赵令畤之作只能看作是文人模拟民间鼓词的戏作，并不能反映当时民间鼓词的真正原貌。宋代杂剧艺人可能是利用其中的《蝶恋花词》，配上《六幺》之曲，进行杂剧表演。

述例：后世承《莺莺六幺》杂剧改编的曲艺和戏曲有金董解元的《西厢记诸宫调》；戏文有《崔莺莺西厢记》，载《永乐大典》卷一三九八三，存戏目；元杂剧有《崔莺莺待月西厢记》；此后，有李景云、李日华与陆采的《南西厢记》；佚名的《后西厢》；周坦纶的《锦西厢》；查继佐的《续西厢》；程端的《西厢印》；研雪子的《翻西厢》等。

《郑生遇龙女薄媚》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

本事：元白朴《天籁集》卷上有《水龙吟》"登岳阳楼感郑生龙女事谱大曲薄媚"："洞庭春水如天，岳阳楼上谁开宴。飘零郑子，危栏倚遍，山长恨远。何处兰舟，彩霞浮漾，笙箫一片。有蛾眉起舞，含嚬凝睇，分明是、旧仙媛。风起鱼龙浪卷，望行云飘然不见。人生几许，悲欢离聚，情钟难遣。闻道当时，汜人能诵，招魂九辩。又何如乞我，轻绡数尺，写湘中怨。"[①] 此词为白朴以《水龙吟》词咏"郑生龙女事谱大曲薄媚"，可见，至元代，宋杂剧《郑生遇龙女

① 此材料由胡忌先生发现，并指出："《天籁集》词《水龙吟》序有谱郑生遇龙女大曲薄媚，题名与此目全同，惜其词不传。"《宋金杂剧考》，第161页。

薄媚》依然传世。又据白朴词“写湘中怨”一语，可知《郑生遇龙女薄媚》杂剧出自唐人传奇，即唐沈亚之《湘中怨解》中太学郑生遇蛟宫之娣事（见《沈下贤集》卷二及《太平广记》卷二九八引《异闻集》）。

《王宗道休妻》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。《传奇汇考标目》别本有无名氏《王宗道负心》，当即此剧[①]。可见，陈柯刻《武林旧事》本作《王崇道休妻》误。

本事：宋代有两王宗道，其一为北宋人，仁宗时为太常博士崇文院检讨，景祐四年与贾昌朝、赵希言、杨安国一道同为崇文院说书[②]。其中王宗道任职时间最长，为诸宫教授及讲书凡二十余年，时人改唐张祜诗以笑乐之：“仲昌故国三千里，宗道深宫二十年。殿院一声《河满子》，龙图双泪落君前。”[③] 另一王宗道为南宋浙江奉化人，嘉定元年进士[④]，曾任江东提刑司干官，著有易说指图、二礼说、书说、观颐悟言、读诗臆说及诗文五十卷，但二人均未详所谓休妻之事。

第四节 爨体之剧剧目考

一、爨体之剧的五种形态

在官本杂剧段数中，以“爨”为剧名者达四十三种之多，可见，爨剧已成为宋杂剧的重要形式，我们将其称之为“爨体之剧”。“爨体”一词并非我们的编造，戏曲中有此一名，《宦门子弟错立身》中即有“我这个爨体，不番梨，格样全学贾校尉”这样的话。

但爨体究竟如何表演，学术界的看法并不一致。

---

① 清·无名氏《传奇汇考标目》别本，《中国古典戏曲论著集成》第7集，第254页。

② 《续资治通鉴长编》卷114。

③ 宋·范镇《东斋纪事》卷3，第29页。

④ 《宝庆四明志》卷10，第5119页。

一种看法认为爨体是以五彩涂面，倬刀夹棒相打闹也。清焦循《易余曲录》："盖宋时以装官者为孤，以傅粉墨者为爨。元以傅粉墨者装官，故孤装爨弄，混而为一。究之，官不必皆傅粉墨，故孤爨仍分两目。观其为钟馗，为二郎变，则不特傅粉墨，并傅五采，故称五花爨。今优人以五采涂面为鬼神魔魅，及武士贼寇者，皆爨也。……其称爨者，则以五采涂面，倬刀夹棒相打闹也。"①

另一种看法认为"爨"是歌唱。见治夔离《宋元杂剧演出考》："这里'爨罢将幺拨'，'爨'大抵是歌唱，'幺'则是扮演，极像诨词和正杂剧。换言之，就是引子和正剧。"②。

还有一种看法认为爨体即"踏爨"，也即一种跺脚的形式的表演。见田仲一成《中国戏剧史》："爨弄是指'踏爨'，即使用'爨体'（跺脚的形式）的表演。从这奇怪的名字可以推断出，爨体院本的演出基本上保留着神灵依托的'跳神'演技。"③

对爨体论述最为详赅的黄天骥先生，他在《"爨弄"辨析》一文中考证出爨体的四种表演形式：第一，往往与足部动作有关。如"戾家行院学蹈爨"、"踏金顶莲花爨"、"我则和兰采和踏个淡爨"等等，从爨以踏、蹈、踏等动作强调，以趋跄形容，说明舞步的强烈性，乃是爨弄的属性之一。第二，以歌伴舞。如"高歌踏踏春，爨弄的随时诨"、"能歌时曲能踏爨"等，说明唱总是与踏爨、踏爨联系着的。并指出官本杂剧中的《新水爨》、《宴瑶池爨》、《醉花阴爨》、《夜半乐爨》、《花木兰爨》等，均以词调命名，足见表演者可用不同的曲调伴舞步。第三，化装扮演。如朱有燉《神仙会》杂剧，兰采和出场唱【清江引】："筵前踏歌声韵巧，角戴乌纱帽，袖舞绿罗袍。"即提到踏爨时的穿戴。第四，表演幻术。如陈维崧【六州歌头】："有幻师爨弄，善舞能弹。"

这里，还可补充一点，爨体的表演形式还包括念颂诙谐的诗词歌赋。杜仁杰《庄家不识构栏》散曲中有一段描写院本中爨体的表演：

---

① 清·焦循《易余曲录》，《新曲苑》第4册，第8页。

② 治夔离《宋元杂剧演出考》，山东省立剧院编译处《舞台艺术》创刊号，第32页。

③ 田仲一成《中国戏剧史》，第53页。

【六煞】见一个人手撑着椽做的门，高声的叫“请、请”，道迟来的满了无处停坐。说道：前截儿院本《调风月》，背后幺末敷演《刘耍和》。高声叫：赶散易得，难得的妆哈。

【五】要了二百钱放过咱，入得门上个木坡，见层层叠叠团圞坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。

【四】一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙，中间里一个央人货，裹着枚皂头巾顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。

【三】念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将幺拨。

曲中前云“前截儿院本《调风月》”，后云“临绝末，道了低头撮脚，爨罢将幺拨”，因此，该散曲的四煞和三煞描写的正是院本《调风月》表演的情形，“爨罢将幺拨”，是说爨体的院本演出完毕，下面该由“妆幺”登场，说明该院本属于爨体。如此，则爨体还有“念了会诗共词，说了会赋与歌”的形式。

综上所述，爨体的表演形式至少有以下五种：足部的舞蹈动作、以歌伴舞、化装扮演、表演幻术、念颂诙谐的诗词歌赋。

二、剧　考

《天下太平爨》

解题：自唐代开始，即有所谓“字舞”，据《新唐书·南蛮传》载，贞元中骠国进乐人表演“南诏奉圣乐”的字舞，又有“将臣御边”的字舞，《乐府杂录》有“太平万岁”的字舞，此可能即《天下太平爨》的前身。特别是字舞首先来自南诏，这和“爨”的起源地正相吻合。

本事：见《齐东野语》卷一〇“字舞”条：“州郡遇圣节锡宴，率命猥妓数十，群舞于庭，作‘天下太平’字，殊为不经。而唐《乐府杂录》云：‘舞有字，以舞人亚身于地，布成字也。’王建《宫词》云：‘罗衫叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛。每遇舞头分两向，太

平万岁字当中。’则此事由来久矣。”

述例：明朱载堉《乐律全书》载有关于“天下太平字舞”的表演：“左班一人云：‘天下太平字舞献第一字。’右班一人云：‘舞者就位（待舞毕云），舞毕复位。’舞者就位，播鼗三通，钟鼓乐作，吹鼓，孤桐曲终乐止，舞毕复位。”[①] 如此反复三次，直到将“天下太平”四字全部献出为止。

《钟馗爨》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

解题：据《钟馗爨》剧名，此剧当演钟馗事。关于钟馗捉鬼的故事起于唐代，据沈括《补笔谈》卷下载，传说唐玄宗梦一名叫钟馗者，乃武举不捷之士，替玄宗除鬼。梦醒后，乃诏画工吴道子绘钟馗捉鬼图。由此，遂成习俗。《新五代史·吴越世家》：“岁除画工献钟馗击鬼图。”宋朝也是如此，沈括云：“熙宁五年，上令画工摸搨钱板，印赐两府辅臣各一本。是岁除夜，遣入内供奉官梁楷就东西府给赐钟馗之象。”[②]

本事：《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条：“又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍靴简如钟馗像者，傍一人以小锣相招，和舞步谓之舞判。继有二三瘦瘠以粉涂身，金睛白面，如骷髅状，系锦绣围肚，看带手执软仗，各作魁谐趋跄，举止若排戏，谓之哑杂剧。”

以上扮演钟馗之百戏，和有舞步，继而有“各作魁谐趋跄”者，有可能即南宋《钟馗爨》杂剧的前身。

两宋时，除夕驱傩活动，也常常由伶人扮钟馗，具有演剧性质。《东京梦华录》卷一〇“除夕”条：“至除日，禁中皇大傩仪，并用皇城亲事。官诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯金副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦介胄，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱祟。”

---

① 明·朱载堉《乐律全书》卷42。
② 宋·沈括《补笔谈》卷下。

《梦粱录》卷六“除夜”条：“教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁六甲神兵、五方鬼、使灶君、土地门神、户尉等神，自禁中动鼓吹驱祟。”

《孝经借衣囊》、《大孝经孤囊》

著录：俱见《武林旧事·官本杂剧段数》。此外，以孝经为题材的院本还有《擂鼓孝经》（见《院本名目·诸杂院爨》）、《孝经孤》（《院本名目·诸杂大小院本》）。

解题：从剧名看，上述两剧当以《孝经》为爨弄打诨之题材。唐代开始，以《孝经》为题的戏作有：刘玄《酒孝经》一卷（一云皇甫松作）、郭良辅《武孝经》一卷，在《新唐书·艺文志》中皆入小说类。敦煌写卷伯 2721 中有《新集孝经十八章皇帝感》，即以十八首时曲《皇帝感》隐括《孝经》十八章经文，如：“新歌旧曲遍州乡，未闻典籍入歌场。新合孝经皇帝感，聊谈圣德奉贤良。”据此，任半塘认为南宋官本杂剧和金元院本中有关《孝经》的剧目源自唐乐：“南宋官本杂剧内，有《孝经借衣爨》、《大孝经孤爨》；金元院本内，有《孝经孤》、《擂鼓孝经》，疑皆因于唐乐。”①

本事：《籍川笑林》“孝经策题”：“有钱塘叶生为太学官，无学识。有学士假作叶策题云：《孝经》一序，义亦难明。且如韦昭王是何代之王？先儒岭是何处之山？孔子之志，四时常有也，何以独言吾志在春秋？孔子之孝，四时常行也，何以独言秋行在孝？既曰夫子没，而又何以有鲤趋而过庭？”②

按：这是利用断章取义、谐音和曲解的方法拿《孝经》打诨。“韦昭王”一语乃断章取义，原文指“韦昭、王肃”二人；“先儒岭”也是用断章取义的方式将原文“先儒领袖”截取前三字，再用谐音的方式用“岭”置换原文的“领”；“吾志在春秋”乃曲解“春秋”，将作为经书的“《春秋》”曲解为时间的“春秋”；“秋行在孝”也是断章取义，将原文“子曰吾志在《春秋》，行在《孝經》”一语从中间截取为“秋行在孝”；“鲤趋而过庭”谐音“傅趋而过庭”。

---

① 任半塘《敦煌曲初探》，第 103 页。

② 宋·失名《籍川笑林》，载《类说》卷 49。

又一说，见《诗话总龟》卷四〇："太宗赐钱思公已下《孝经诗》，令次韵和进。晁文元迥首出四句云："舍后信标名，风篁自有声。温柔敦厚教，仙果子难生。"思公即便对晁公：'今日须了。'晁大笑：'诸公不晓，今日《孝经诗》稽迟，戏以此督之尔。'四句盖次韵诗迟也。"①

《诗书礼乐爨》

著录：《武林旧事・官本杂剧段数》。又《院本名目・诸杂院爨》中有《诗书礼乐》，疑即《诗书礼乐爨》。

解题：此剧当和《孝经借衣爨》、《大孝经孤爨》一样，以经书打诨作乐。

有关以"诗书礼乐"作乐的本事尚未发现，但有以书、语作调侃的事例。宋龚明之《中吴纪闻》卷四"孙若虚滑稽"条："孙实，字若虚。早年英声藉甚，性好滑稽。郡庠有同舍生牛其姓者，因作《牛秀才赋》嘲之云：'腰带头垂，尚有田单之火；幞头脚上，犹闻宁戚之歌。'又作《书》、《语》集句，讥一老生云：'孜孜为善鸡鸣起，先王之道斯为美。四十五十无闻焉，斯亦不足畏也已。'乐圃先生为教授，知之，命其父训敕。孙由此发愤游太学，不数岁登第而归。尝入朝为寺丞，后守台州卒。"

《百花爨》

著录：《武林旧事・官本杂剧段数》。又《院本名目・诸杂院爨》中有《讲百花爨》，疑即《百花爨》。

解题：《百花爨》当以"百花"为爨弄的杂剧，其表演形式以说唱为主，因为在院本中《百花爨》是"讲"的，当然，这种"讲"应以有趣为目的。如果我们不是过分拘泥于剧名的"讲"，这类爨体也可能有歌有舞。

"说花名"是杂剧伶人的基本伎艺，往往穿插于戏曲之中，这可能即宋杂剧《百花爨》的传统。关汉卿《杜蕊娘智赏金线池》第三折，通过正旦之口道出了若干伶人伎艺，其中就包括说唱花名："或是曲儿

① 宋・阮阅《诗话总龟》卷 40，第 382 页。

中唱几个花名，诗句里包笼着尾声，续麻道字针针顶，正题目当筵合笙。”川戏也有此传统，陈铎【北涉般调耍孩儿·嘲川戏】：“黄昏头唱到明，早晨间叫到黑。穷言杂语诸般记，把那骨牌名尽数说一遍，生药从头数一回，有会家又把花名对。”明周履靖《锦笺记》第十一出：“（小旦）要打，你晓得什么？（净）三贞九烈、二十四孝、十二月花名。（丑）还有新编《好姻缘恶姻缘》。（旦）就把新编的唱一唱。”这里的“打”指的是表演，也即小旦问净丑：你们会表演什么？

述例：《金瓶梅》第三十三回中，陈经济将果子名、花名连接成文，以《山坡羊》的曲调唱出，此即所谓唱果子名、唱花名的一种样式。其中的“唱花名”应当即关汉卿《杜蕊娘智赏金线池》中“曲儿中唱几个花名”的形式：

> 初相交，在桃园儿里结义。相交下来，把你当玉黄李子儿抬举。人人说你在青翠花家饮酒，气的我把频波脸儿挝的粉粉的碎。我把你贼，你学了虎刺宾了外实里虚，气的我李子眼儿珠泪垂。我使的一对桃奴儿寻你，见你在软枣儿树下，就和我别离了去。气的我鹤顶红剪一柳青丝儿来呵，你海东红反说我理亏。骂了句牛心红的强贼，逼的我急了，我在吊枝干儿上寻个无常。到三秋，我看你倚靠着谁？

> 我听见，金雀儿花眼前高哨，撇的我鹅毛菊在斑竹帘儿下乔叫。多亏了二位灵鹊儿报喜，我说是谁来不想是望江儿来到。我在水红花儿下梳妆未了，狗奶子花迎着门子去咬。我暗使着迎春花儿绕到处寻你，手搭伏蔷薇花口吐丁香把我玉簪儿来叫。红娘子花儿慢慢把你接进房中来呵，同在碧桃花下斗了回百草。得了手我把金盏儿花丢了，曾在转枝莲下缠勾你几遭。叫了你声娇滴滴石榴花儿，你试被九花丫头传与十姊妹，什么张致？可不交人家笑话死了。

由山西潞城县南舍村曹占标保存的明万历二年抄本《迎神赛社礼节传簿》中多次提到“前行讲《百花赋》”，和宋元的《百花爨》、《讲百花爨》当有亲缘关系，可惜未录具体内容。但山西上党戏剧院

藏有王双云献出的古队戏前行赞词《百花头盏》，其内容为：先叙述“五般祭祀”，即介绍五种祭祀用品茶、果、香、灯、花的类别、品种名称，就中强调“百花头盏”。然后用近百句的七言赞词来讲花，每句中皆有一“花”字。如：“尊花是当今皇上，桂花是龙子龙孙，牡丹花是正宫皇后，地檀花是六院三宫。海棠花三千美女，落里花八百娇容。”又如：“迎春花正月开放，插金花头上显针。夏荷花飘飘荡荡，石榴花言而花生。海棠花交交滴滴，菊花开好似黄金。广冻花冬季开放，腊梅花雪里藏身。”①

第五节　脚色之剧剧目考

一、“郑”脚剧考

《武林旧事·官本杂剧段数》中共有两种“郑”脚之剧：《病郑逍遥乐》与《四郑舞杨花》。我们在《脚色的起源》一章中已经指出，上述剧名中“郑”，应该被理解为一种类名，而非某人的具体姓名，尤其是《四郑舞杨花》之“四郑”，绝不可能是四位姓“郑”者在此“舞杨花”。并据《绮谈市语·人物门》与《行院声嗽·人物》中的资料考证出所谓“郑”即道人，是一种没有固定脚色承担的类型化剧中人我们称之为“亚脚色”，在《官本杂剧段数》中则指道姑。

《病郑逍遥乐》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》，《院本名目·和曲院本》。

前见：谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》认为“疑演郑元和病中得李娃救助事”②，胡忌先生已驳其非，认为将“郑”释为剧中人物的专称，而猜想为郑元和事，如以《四郑舞扬花》名来看，这个说法就是不可通的了③。

---

① 寒声主编《上党傩文化与祭祀戏剧》，第418—419页。

② 谭正璧《话本与古剧》，第178页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第145页。

辨义：如上所述，“郑”是一种没有固定脚色承担的类型化剧中人，在《官本杂剧段数》中指道姑。

本事：见元陶宗仪《南村辍耕录》卷一五“与妓下火文”条：“钱唐道士洪丹谷，与一妓通，因娶为室。病且革，顾谓洪曰：‘妾死在旦夕，卿须自执薪，还肯作一转语乎？夫妾，歌儿也，卿能集曲调于妾未死时，使预闻之，虽死无憾矣。’洪固滑稽轻佻者，遂作文曰：‘二十年前我共伊，只因彼此太痴迷，忽然四大相离后，你是何人我是谁。恭惟称呼，秀钟谷水，声遏楚云。玉交枝坚一片心，锦传道余二十载。遽成如梦令，休忆少年游，哭相思两手托空，意难忘一笔勾断。且道如何是一笔勾断，孝顺哥终无孝顺，逍遥乐永遂逍遥。’听毕，一笑而卒。”

按：此传说时代未明，但文中提到的“逍遥乐”，内容的诙谐，以及道人之妻生病的诸种情形，皆与《病郑逍遥乐》题意相合。惟生病者非道士本人，而是其妻，文中是否将其视为女道士即“郑”则不得而知。当然，我们在此只是对《病郑逍遥乐》的具体内容提供一种解释的可能性而已。

《四郑舞杨花》

著录：本剧只载于《武林旧事·官本杂剧段数》，未见院本以及其他记载。

前见：有人将“舞杨花”看作是“舞”杨花，这是一种误会。《宋金杂剧考》曾引《武林旧事》之例，称其为“曲牌名称之证”[①]。

本事：“舞杨花”是曲牌名，据传为宋理宗所创制。见张端义《贵耳集》卷下：“慈宁殿赏牡丹时，椒房受册，三殿极欢，上洞达音律，自制曲，赐名‘舞杨花’。停觞，命小臣赋词，俾贵人歌以侑玉卮为寿。左右皆呼万岁。词云：‘牡丹半坼初经雨，雕槛翠幕朝阳。娇困倚东风，羞谢了群芳，洗烟凝露向清晓。步瑶台，月底霓裳。轻笑淡拂宫黄，浅拟飞燕新妆，杨柳啼鸦画永，正秋千庭馆，风絮池塘。三十六宫，簪艳粉浓香。慈宁玉殿庆清赏，

① 胡忌《宋金杂剧考》，第164页。

占东君，谁比花王，良夜万烛荧煌，影里留住年光。'此康伯可乐府所载。"

"舞杨花"曾作为"小唱"在宫廷中演出，见《武林旧事》卷八"皇后归谒家庙"条："第五盏，鼓板、觱栗，合小唱舞杨花。"

按："舞杨花"在官本杂剧中则由"四郑"即四道姑扮演，至于是否有情节，以及如何演出则不得而知。《舞杨花》作为曲牌，创制并演出于皇宫，由该曲牌所制之词除上例外，未见有其他记载，可见此曲流传不广，但艺人却将其引入杂剧，说明传此曲者必为教坊艺人。当然，此曲也可能不是直接由教坊艺人带入杂剧的，但其中的中介环节肯定很少，一是因为此曲创制未久，二则几乎未经扩散。

二、"孤"脚剧考

《武林旧事·官本杂剧段数》中所著录的"孤"脚甚多，达十七种：《思乡早行孤》、《睡孤》、《讳乐孤》、《论惮孤》、《迓鼓孤》、《大暮故孤》、《小暮故孤》、《老孤遣旦》、《孤惨》、《双孤惨》、《三孤惨》、《四孤醉留客》、《四孤夜宴》、《四孤好》、《四孤披头》、《四孤擂》、《病孤三乡题》。

戏曲中的"孤"脚，有两种解释。其一为扮演官员，《太和正音谱》："孤，当场装孤者。"汤式《新建构栏教坊求赞》："妆孤的貌堂堂雄赳赳口吐虹霓气。"其二指嫖客，《雍熙乐府》卷八散套《一枝花·风情》："妆孤的大厮八，买笑的干合剌。"胡忌引此文后云："此中的'妆孤'即是妓院对游客的通称。"[①] 所谓"游客"即嫖客。

《老孤遣旦》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》，《院本名目·诸杂大小院本》。

本事：明朱廷焕补《增补武林旧事》卷八"歌馆"条："苏子瞻通判杭州，权领郡事。新太守将至，有营妓投牒乞从良，子瞻判曰：

① 胡忌《宋金杂剧考》，第137页。

‘五日京兆，判状不难；九尾野狐，从良任便。’又有周妓，色艺超绝，为一郡之魁，闻判，亦来投牒，欲援例脱籍。子瞻惜其去，不许，判云：‘慕《周南》之化，此意诚可嘉；空冀北之群，所请宜不允。’其敏捷善谑如此。”

明田汝成《西湖游览志余》卷一六“香奁艳语”条亦载此事。

将上述记载敷演为杂剧，内容是苏轼通判杭州，因新太守尚未到任，代行职责，即所谓《老孤遣旦》之“孤”；两位妓女即“旦”，分别请孤为之脱籍从良，被苏轼以谐趣之诗打发，是谓之“遣”。

三、“哮”脚剧考

《官本杂剧段数》中含有“哮”脚的剧目共有十四种：《扯拦六幺》（原注：三哮）、《双栏哮六幺》、《四哮伊州》、《双哮新水》、《双哮采莲》、《三哮挂铺儿》、《三哮揭榜》、《三哮上小楼》、《三哮文字儿》、《三哮好女儿》、《三哮一担脚》、《褴哮合房》、《褴哮店休妲》、《褴哮负酸》。

以上剧目中的“哮”皆为脚色名。我们在《脚色的起源》一章中已经指出“哮”为“醋大”之义，即戏曲中所谓酸丁、儒酸，以上《三哮揭榜》、《三哮文字儿》、《褴哮负酸》等等，可证“哮”与醋大的关系。

宋朝以“哮”也即儒酸为伶人扮演并进行嘲弄的例子很多，这是官本杂剧“哮”脚之剧的渊源。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条有专门扮演“装秀才”的演员：陈斋郎、花花帽孙秀。宋朝以秀才为嘲弄对象的杂剧如张端义《贵耳集》卷下：“寿皇赐宰执宴。御前杂剧，妆秀才三人。首问曰：‘第一秀才仙乡何处？’曰：‘上党人。’次问第二秀才：‘仙乡何处？’曰：‘泽州人。’又问第三秀才：‘仙乡何处？’曰：‘湖州人。’又问上党秀才：‘汝乡出甚生药？’‘某乡出人参。’次问泽州秀才：‘汝乡出甚生药？’‘某乡出甘草。’次问：‘湖州出甚生药？’‘出黄蘗。’‘如何湖州出黄蘗？’‘最是黄蘗苦人。’当时皇伯秀王在湖州，故有此语。”

“哮”之名至元代以降就很少使用，多称之为“细酸”、“酸丁”，但依然是戏曲中被打诨的脚色。《少室山房笔丛》卷二五《庄岳委谈

下》："世谓秀才为'措大'，元人以秀才为'细酸'。倩女离魂首折，末扮细酸为王文举是也。'细酸'字面仅见此，今俗尚有此称。"除了细酸，还有"酸丁"，《董西厢》卷一【涉般调·哨遍缠令】："大抵这个酸丁忒劣角，风魔中占得个招讨。"元杂剧也有"酸丁"，《竹坞听琴》第三折【滚绣球】："那秀才每谎后生，好色精，一个个害的是传槽病症，嘱咐你女娘们休惹这样酸丁。"《西厢记》第二本第二折【满庭芳】："来回顾影，文魔秀士，风欠酸丁。"汤舜民散曲《赠教坊殊丽》："我是鉴乐的酸丁最公道。"

《襤哮负酸》

解题：此剧尾名虽然附有"酸"字，但根据题目文意，此剧的"酸"似乎不像是作为表演艺术形式的"酸"，否则动词"负"无着。我曾推想，所谓"负酸"，即"担醋"之义，《襤哮负酸》据题意，似乎是穷醋大担醋打诨之事，后来在唐代李匡乂《资暇集》中果然发现了《襤哮负酸》的来源。

本事：《资暇集》："代称士流为醋大，言其峭醋而冠四人之首。一说衣冠俨然，黎庶望之有不可犯之色，犯必有验，比于醋而更验，故谓之焉。或云往有士人，贫居新郑之郊，以驴负醋，巡邑而卖，复落魄不调，邑人指其醋驮而号之。新郑多衣冠所居，因总被斯号。亦云郑有醋沟，士流多居其州，沟之东尤多甲族，以甲乙叙之，故曰醋大。愚以为四说皆非也，醋宜作措，止言其能举措大事而已。"[①]

《襤哮负酸》本此。该剧表演新郑士人负醋，巡邑而卖，穷困落魄之态。因其"贫"，衣衫襤褛，故称"襤哮"。故上述《扯拦六幺》、《双栏哮六幺》之"拦"，皆为"襤"字。

四、"偌"脚剧考

我们在《脚色的起源》一章中已经指出"偌"即杂扮艺人。《官本杂剧段数》中的"偌"脚之剧共计八种：《三偌慕道六幺》、《偌卖旦长寿仙》、《四偌皇州》、《槛偌保金枝》、《强偌三乡题》、《三偌一赁驴》、《三盲一偌》、《催妆贺皇恩》（三偌）。此外，《武林旧事》卷

① 唐·李匡乂《资暇集》卷下"措大"条。

一“圣节”有《四偌少年游》一种。

《催妆贺皇恩》（三偌）

解题：所谓“催妆”，指结婚之日，由新郎或傧相写的催促女方早些画好妆的诗歌，故名“催妆”。起源于北朝催促女方起身的习俗，当时婚礼设青芦，夫家领百余人挟车催呼新妇出来，至唐遂有“催妆”之语。《通雅》卷三：“障车文、却扇诗皆催妆也。中宗时守岁以乳媪配窦从一，令诵却扇诗数首。三省曰：‘即催妆诗。’李义山代董秀才却扇诗云：‘莫将画扇出帷来，此中须教桂花开。’孟奇言：‘唐天祐中，南平王钟傅女适江夏杜洪子。时又昏暝，令人走乞障车文于汤篔，篔命小吏四人执纸，倚马而成，即催妆也。”[1] 又据《全唐诗》卷三六九载：卢储，唐代贞元年间状元，李翱典郡江淮时，卢储以进士投卷。李翱置几案间，其女见卢储谓小青衣曰：“此人必为状头，翱闻选以为婿，明年果第一人及第。成婚日作催妆诗一首：“昔年将去玉京游，第一仙人许状头，今日幸为秦晋会，早教鸾凤下妆楼。”敦煌写卷伯 3252 有《催妆二首》，其一云：“今宵仙女降人间，对镜匀妆计已闲。自前夭桃花菡颜，不须脂粉污容颜。”[2]

“催妆”在宋代更成为民间的一种流行的婚俗，但民间未必作诗“催妆”。《东京梦华录》卷五“娶妇”条载：“凡娶妇，先一日下催妆冠帔花粉，至迎娶日，儿家以车子或花檐子发迎客引至女家门，女家管待迎客，与之彩段，作乐催妆上车檐，从人未肯起，炒咬利市，谓之‘起檐子’。”

《催妆》诗后来还被作为一种诙谐打趣的文体。后蜀何光远《鉴诫录》卷八“非告勒”条：“又合州石境宰马产珪者，本遂州长江县富庶之子也。晚亲文笔，未识风骚，谬学滑稽，语多讥诮。因聘女，自为内相，醉酬新郎催妆之诗。诗意风艳之甚，亲族闻者莫不笑之。其诗曰：‘莫飞篇翰苦相煎，款款容人帖翠钿。不是到来梳洗晚，却忧玉体未禁怜。’”

---

① 明·方以智《通雅》卷 3，第 166 页。

② 徐俊《敦煌诗集残卷辑考》，第 218 页。

本事：唐范摅《云溪友议》卷四："陆郎中畅，早耀才名，辇毂不改于乡音。自贺秘书知章、贾相耽、顾著作况，讥调秦人，至于陆君者也。……遇云阳公主下嫁刘都蔚，百僚举（陆畅）为傧相。诗题之者，顷刻而成，其诗亦丽。《咏帘》诗曰：'劳将素手卷虾须，琼室流光更缀珠。玉漏报来过夜半，可怜潘岳立踟蹰。'咏《行障》诗曰：'碧玉为竿丁字成，鸳鸯绣带短长馨。强遮天上花颜色，不隔云中语笑声。'诏作《催妆》五言诗一首，得花字：'云安公主贵，出嫁五侯家。天母看调粉，日兄怜赐花。催铺百子帐，待障七香车。借问妆成未？东方欲晚霞。'"

《崔妆贺皇恩》杂剧即以《催妆诗》和之以《贺皇恩》之曲而得名，所谓"三偌"，即由三人杂扮。宋代的舞队往往取与主题相关的曲牌配乐，如《鄮峰真隐漫录》中的《采莲舞》用【双头莲令】、【采莲令】；《太清舞》用【太清歌】；《花舞》用【蝶恋花】等[1]。唐代的曲辞也有咏其调名本意的例子，如敦煌曲《谒金门》、《拜新月》，均咏调名本意[2]。据此，"催妆诗"配之以《贺皇恩》之曲，很可能就是叙皇帝嫁女，近臣作催妆诗之事，故须感戴皇恩。因此，《崔妆贺皇恩》杂剧可能与唐云阳公主下嫁事有关。

《四偌少年游》

著录：《武林旧事》卷一"圣节"条："杂剧，时和已下，做《四偌少年游》，断送《贺时丰》。"《院本名目·拴搐艳段》中有《少年游》。《宦门子弟错立身》第十二出："做院本点个《水母砌》，拴一个《少年游》。"

解题：《少年游》本为词令，北宋时甚为流行。柳永《少年游》词："日高花榭懒梳头，无语倚妆楼。修眉敛黛，遥山横翠，相对结春愁。王孙走马，长楸陌贪，迷恋少年游。似恁疏狂费人拘，管争似不风流。"宋吴曾《能改斋漫录》卷一七"咏草词"条："（欧阳修）自为一词云：'栏杆十二独凭春，晴碧远连云。千里万里，二月三月，行色苦愁人。谢家池上，江淹浦畔，吟魄与离魂。那堪疏雨

---

① 宋·史浩《鄮峰真隐漫录》卷45、46。

② 任半塘《敦煌曲初探》，第29、98页。

滴黄昏，更特地忆王孙。’盖《少年游》令也。”

《武林旧事》中杂剧《四偌少年游》，即由时和等四位伶人装扮成四位少年，作游玩之笑剧。唐代曲词中，有咏其调本意之例，如上引敦煌曲《谒金门》、《拜新月》等，《少年游》既为北宋流行词令，且南戏也中有【少年游】之曲，《四偌少年游》或即演此调之本事。

述例：【少年游】之曲元剧中未见，但南戏中仍有存留，其格与宋词令相似，当以词调入曲者。宋元南戏《梅岭失妻》佚曲有大石调引子【少年游】：“常学无违，奈此心与天地合异。能书符善会咒水，遣阴兵百万，英灵猛将，断人间兴妖鬼魅。”[1]

明梅鼎祚《玉合记》第二十七出：“【少年游】长安古道马迟迟，高柳乱蝉嘶。夕阳岛上，秋风原上，目断四天垂。归云一去无踪迹，何处是前期？狎兴生疏，酒徒萧索，不似去年时。自家参军来此，又是数年，所幸太子早践鸿基，禄山已遭獍难。两京光复，大驾西还。只是那长安破后，宫殿灰飞，士民星散，知我柳姬存否何如？哎，纵免他璧碎珠沉，少不得云孤月寡。风尘荏苒音书绝，关塞萧条行路难。”

《三盲一偌》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》

解题：“三盲”者，三位盲人，“偌”即杂扮，疑将说唱之盲词改编为扮演之杂剧。演唱盲词在宋代颇为盛行，宋陆游《剑南诗稿》卷三三《小舟游近村舍舟步归》：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场，死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”顾张思《土风录》卷二“唱盲词”条：“《杨诚斋集》有听盲妇携琵琶唱鼓子词，支小白撰《小青传》云，或呼琵琶唱盲词，今人谓‘盲字’，‘字’为‘词’之转，以为盲者所唱故名。”

演唱盲词的有男有女，其伴奏乐器以琵琶和鼓为主，盲词的内容包括传奇小说、七字《前定命》诗、《百章歌》等。《西吴里语》

① 明·徐子室辑、钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》影印本，第241页。

云："彭祖、丁令威、廉颇、伍员、荆轲、蔺相如、萧何、严光、石崇、毛宝、王僧辩、狄仁杰俱云吴兴人，此何异盲妇弄琵琶演小说耶?"[①] 汤显祖《都下看瞽妪弦子唱命者诗说》："闻来不是《百章歌》，强合宫商可奈何。合眼琵琶说官品，洪州初有阿来婆。"[②] 胡应麟《甲乙剩言》："都下有抄《前定命》者，其辞皆七字，而村鄙若今市井盲词之类，其言自父母、妻子、兄弟、贵贱、庚甲皆俱。"[③] 毛奇龄《西河集》卷四九："里巷谣谚纷纷四起，好事者作㧐弹唱本，谱其事为韵语，使盲妇负弦而唱于市，听之者人一钱。"

《抹紫粉爨》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。又《院本名目·诸杂院爨》有《四偌抹紫粉》，二者当为同剧异名。既云"四偌"，则由杂扮扮演。

解题："紫粉"是古代妇女所用的一种面部化妆品，由白米英粉、胡粉、葵子等物调合蒸熟染色而成。《齐民要术》卷五："作紫粉法：用白米英粉三分，胡粉一分，和合均调，取葵子熟蒸，生布绞汁和粉，日曝令干，若色浅者，更蒸取汁重染如前法。"也有将"紫粉"与"紫泥"相混，但二者并非一物。《名义考》卷一二："《汉志》：凡天子玺皆以武都紫泥封。《闻见后录》谓武都今阶州，山水皆赤，而泥紫用为印色，故诏有紫泥之称。泥岂堪作印色，或如今紫粉之类，武都所出为最，非真泥也。"[④]

本事：见唐苏鹗《苏氏演义》卷下："魏文帝宫人绝宠者有莫琼树、薛夜来、陈尚衣、段巧笑四人，日夕在侧。琼树乃制蝉鬓，缥缈如蝉翼，故曰蝉鬓；巧笑始作锦衣、彩履、紫粉拂面；尚衣能歌舞；夜来善为衣裳，一时冠绝。"

《苏氏演义》称宫人莫琼树、薛夜来、陈尚衣、段巧笑四人中有抹紫粉者，善歌舞者，与《抹紫粉爨》及《四偌抹紫粉》之爨剧剧

---

① 明·董斯张《吴兴备志》卷32引。
② 明·汤显祖《玉茗堂诗集》卷18。
③ 明·胡应麟《甲乙剩言》"前定命"条。
④ 明·周祈《名义考》卷12"紫诏黄麻"条。

名较为吻合，可能即敷演此事。

第六节 酸体之剧剧目考

一、“酸”的两种涵义及其形态

官本杂剧段数中的酸体之剧有五种：《褴哮负酸》、《秀才下酸擂》、《急慢酸》、《眼药酸》、《食药酸》。又金元院本中也有“酸”剧十九种，《院本名目·和曲院本》：《四酸逍遥乐》。《院本名目·诸杂大小院本》：《合房酸》、《麻皮酸》、《花酒酸》、《狗皮酸》、《还魂酸》、《别离酸》、《王缠酸》、《谒食酸》、《三揲酸》、《哭贫酸》、《插拨酸》、《酸孤旦》、《四酸擂》、《四酸讳偌》、《四酸提猴》、《酸卖徕》、《是耶酸》、《怕水酸》。

以上剧名中的“酸”有两种含义：

一种是作为人物的“酸”，即所谓酸丁、儒酸，在官本杂剧段数中即脚色“哮”。如《院本名目》中的《四酸逍遥乐》、《酸孤旦》、《四酸擂》、《四酸讳偌》、《四酸提猴》、《酸卖徕》。此类剧在官本杂剧中皆名之为“哮”，我们在前边已经进行过研究，从中可以看出，宋杂剧的“哮”即院本中的“酸”。

另一种是作为表演艺术形式的“酸”，凡以“酸”为尾名者皆为此类，此即本节所谓“酸体之剧”。如《官本杂剧段数》中的《急慢酸》、《眼药酸》、《食药酸》，《院本名目》中的《合房酸》、《麻皮酸》、《花酒酸》、《狗皮酸》、《还魂酸》、《别离酸》、《王缠酸》、《谒食酸》、《三揲酸》、《哭贫酸》、《插拨酸》、《是耶酸》、《怕水酸》。

需要特别指出的是官本杂剧中《秀才下酸擂》，本剧的“酸”虽未置于末尾，但却应该是“酸诗文”之“酸”，所谓“秀才下酸擂”，当为若干秀才以“酸诗文”打擂作为戏乐。

此类“酸”剧的艺术形式特征是以文人的酸诗、酸文、酸态为主要标志，此即唐代斫拨中的嘲拨性韵语，包括作语、口号等，以“巧为言笑”为特征，亦即北宋杂剧“入末念酸”的艺术传统。所谓“念酸”即在杂剧表演中以滑稽的口吻念诵谐谑的诗文。“酸”指腐

儒文人，此类人唐人称之为“措（醋）大”[①]，故所作诗文名之为“酸”，唐代的伶人就常以酸诗打趣。唐朱揆《谐噱录》“阿婆舞”条：“郑傪出妓以宴赵绅，而舞者年已长。伶人孙子多献口号云：‘相公经文复经武，常侍好今兼好古。昔日曾闻阿武歌，今日亲见阿婆舞。’”《见闻录》：“李先主以国用不足，税民间鹅卵出双子者，柳花为絮者。伶戏词云：‘惟愿普天多瑞庆，柳条结絮鹅双生。’”[②]除了酸诗，还有所谓“酸文”，宋初钱熙曾撰《三钓酸文》[③]，《梦粱录》载杭州夜市有李济卖酸文[④]。但这些酸诗酸文未进入杂剧，文献中记载的酸诗文入剧首见于南唐后主时期：“（韩）熙载性懒，不拘礼法，常与（舒）雅易服燕戏，猱杂侍婢，入末念酸，以为笑乐。”[⑤]“入末”即化装扮演[⑥]，在此种扮演中的念酸与上述伶人随机而发的戏谑脱口秀不同，它已成为演剧的一部分。《续资治通鉴长编》卷一〇九：“（仁宗天圣八年）壬申幸后苑赏花钓鱼，观唐明皇山水字石于清辉殿，命从官皆赋诗，遂燕太清楼。每岁赏花钓鱼所赋诗或预备，及是，出不意，坐多窘者。优人以为戏，左右皆大笑。”优人在演戏过程中必学其仓促间而成的可笑酸诗，状其可笑之窘态，获得喜剧效果。马致远【南吕一枝花·咏庄宗行乐】：“宠教坊荷叶杯，踏金顶莲花爨；常忘了治国心，背记了《谒食酸》。……守下次的官家等交搀，做杂剧那院酸，拴些艳段，我则怕长朝殿里勾栏儿做不满。”曲中的“《谒食酸》”、“院酸”当为酸体之剧。后唐庄宗喜爱优戏，常自傅粉墨，登场演戏，被后世宗为戏神。马致远说他背记表演酸剧，不知是否有所本。《院本名目·诸杂大小院本》有《酸孤旦》，高安道散曲《嗓淡行院》也有记载：“做不得古本《酸孤旦》。”

再来看两个酸诗文的具体例子。《武林旧事》卷三“西湖游幸”条：“太学生俞国宝醉笔也。其词云：‘一春长费买花钱，日日醉湖

① 唐·李匡义《资暇集》卷下“措大”条：“代称士流为醋大，言其峭醋而冠四人之首。……醋宜作措，止言其能举措大事而已。”

② 《类说》卷19引。

③ 宋·文莹《玉壶清话》卷7，第69页。

④ 《梦粱录》卷13“夜市”条。

⑤ 宋·马令《南唐书》卷22《舒雅传》。

⑥ 刘晓明《“入末”新解与戏剧末脚的起源》。

边。玉骢惯识西湖路，骄嘶过，沽酒楼前。红杏香中歌舞，绿杨影里秋千，暖风十里丽人天，花压鬓云偏。画船载取春归去，余情付，湖水湖烟。明日重携残酒，来寻陌上花钿。’上（宋孝宗）笑曰：‘此词甚好，但末句未免儒酸。’因为改定云：‘明日重扶残醉。’则迥不同矣。”

《李太白匹配金钱记》第三折中有净丑二脚色扮年少书生用“口号”之类的酸诗插科打诨：

> （净扮王正上，丑扮马求上）（净云）自家王府尹的孩儿，叫做王正。这个马推官的孩儿，叫做马求。一月前我父亲领一个门馆先生，姓韩字飞卿，在家。我今年十五岁也。则我六岁上读书，到如今九岁光阴，念了一本《百家姓》，颠倒烂熟的。俺父亲说我心坌哩。（丑云）自家马求，今年十四岁也。我上学读了八年光景，一本《蒙求》还有五板不曾记得，今日送我在你家读书。你家这门馆先生，自从我在学堂中一个月，不曾教我一句书，终日只是长吁短气的，不知为何?（净云）跷蹊，自从师父到我家书堂里教书，也不作诗写字，镇日在我家后厅啼哭，口里念道：“小姐，小姐。”不知怎生。（丑云）便是这等，我与师父做了几句口号。（净云）你念与我听。（丑云）我念你听：这个先生实不中，九经三史几曾通。自从到你书房内，字又不写书懒攻。日日要了束脩礼，我看他独言独语似魔风。每日看着你家后厅哭，他敢要入你姐姐黑窟笼。（净云）你做的不好，等我做一首长篇。（丑云）你做你做，也要念与我听。（净云）你听：上古天子重英豪，好把文章教尔曹。（丑云）这是旧的，不好。（净云）如今就是新的了：因咱年少失教训，请个门馆就家学。当日请到书房里，四书经典并不教。每日看着后厅哭，口题小姐女多娇。他是无饥无饱吃酒肉，嘻着贼脸前后瞧。若还看见我家柳眉姐。哭得他眼泪似尿浇。

这是十分重要的酸剧表演，从此剧中净丑二脚的酸诗酸态的表演中，可以窥见官本杂剧的酸体之剧表演的基本特点。

二、剧　考

《眼药酸》

著录：《眼药酸》载《武林旧事·官本杂剧段数》。又《院本名目·诸杂大小院本》中载有《眼药孤》一剧，疑即《眼药酸》。

解题：此剧既名之为“酸”，当采取酸诗文的形式。

本事：宋阳枋《字溪集》卷一一《杨居士送眼药》：“云来云去不干山，花落花开春又还，世事总归明眼里，皇王帝伯恁催班。”此文题为“送眼药”，所题之诗则为打诨之语，因为文意中的“眼药”并非真正的眼药，所医也非真正的眼病，而是借眼药喻洞察世事，故与《眼药酸》的题意有相合之处。当然，此为假说，并非确证。《武林旧事》卷二“立春”条：“御药院例取牛睛以充眼药，余属直阁婆掌管。”宋代民间有专医眼睛的眼药铺，《梦粱录》卷一三“铺席”条称，外沙皮巷口有“双葫芦眼药铺”。

宋代有无名氏所作杂剧绢画，此画左方一人面目清秀，戴一下圆上尖的高帽，身穿橙色宽襟长袍，在长袍上挂着成串的眼睛。右肋下挂着一布囊，上面画着一特大眼球。右手前伸，食指直立，直指画面右方一人的眼睛。右方一人“诨裹”，左手持一竹篾，右手指着自己的眼睛，与左方一人的动作呼应。周贻白题此图为《眼药酸》，认为“应当就是南宋官本杂剧中《眼药酸》这个节目吧”①。

以布囊装眼睛，唐代有此传说，见《原化记》“房集”条：“唐肃宗朝，尚书郎房集颇恃权势，暇日私第独坐厅中，忽有小儿十四五，髡髪齐眉，而持一布囊，不知所从来，立于其前。房初谓是亲故家，遣小儿相省问之不应，又问：‘囊中何物？’小儿笑曰：‘眼睛也。’遂倾囊中可数升眼睛在地四散，或缘墙上屋，一家惊怪，便失小儿所在，眼睛又不复见，后集坐事诛。”

《急慢酸》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。又《院本名目·诸杂大小

---

① 周贻白《南宋杂剧的舞台人物形象》，《中国戏曲论集》，第378页。

院本》有《是耶酸》，疑二剧异名实同。

解题："是耶"即疑问代词，唐宋之际已成文人用语，故谓之为"酸"。

本事：《类说》卷四九《籍川笑林·决水灌田伏罪状》："有人性宽缓，冬日共人围炉，见人裳尾为火所烧，乃曰：'有一事，见之已久，欲言之，恐君性急，不言恐伤君太多，然则言之是耶？不言之是耶？'人问何事，曰：'火烧君裳。'遽收衣火灭，大怒曰：'见之久，何不早道？'其人曰：'我言君性急果是乎。'"

此则笑话中，一人"宽缓"，一人"性急"，即"急慢"之意；所谓"言之是耶？不言之是耶？"即文人之"酸"语，与《急慢酸》剧题意甚合，可能即《急慢酸》杂剧之本。再由此，院本中的《是耶酸》也出于此，故二剧相同。

第七节　杂体之剧剧目考

一、释"淡"剧

所谓"淡"剧指剧名中含有"淡"字之剧，这种以"淡"为名的杂剧，是由其有特定的表演形式而得名的。官本杂剧段数中的"淡"剧有《论淡》、《医淡》，此外，金元的《院本名目·冲撞引首》中有《打淡的》、《照淡》；《院本名目·诸杂院爨》中有《下角瓶大医淡》。

《宋金杂剧考》谓，打淡的"或为'打谈的'之讹。'打谈的'即元时说书人称谓，明时尚有此称"①。按："淡"字不误，如果将《打淡的》解释为"打谈的"之误，语尚能通的话，再将其置入《医淡》、《论淡》、《照淡》、《下角瓶大医淡》等剧目中就扞格难通了。宋杂剧与金元院本中以"淡"为名者共有五种之多，表明这是某种表演形式。

淡剧之"淡"作何解？"淡"者"亵"也。

宋文莹《湘山野录》卷中：

---

① 胡忌《宋金杂剧考》，第180页。

> 冲晦处士李退夫者，事矫怪，携一子游京师，居北郊别墅，带经灌园，持古风外饰。一日，老圃请撒园荽，即《博物志》张骞西域所得胡荽是也。俗传撒此物，须主人口诵猥语播之则茂。退夫者固矜纯节，执菜子于手撒之，但低声密诵曰“夫妇之道，人伦之性”云云，不绝于口。夫何客至，不能讫事，戒其子使毕之。其子尤矫于父，执馀余子咒之曰：“大人已曾上闻。”皇祐中，馆阁以为雅戏，凡或淡话清谈，则曰：“宜撒园荽一巡。”

文中对所谓“淡话”作了解释：“猥语”。将此类话题以表演的方式进行演出，即所谓“淡剧”。此类“淡剧”又称“亵戏”，唐代即有。《新唐书·元载传》：“王氏河西节度使忠嗣女，悍骄戾沓，载亘禁。而诸子牟贼聚敛无涯，艺轻浮者，奔走争蓄妓妾，为倡优亵戏，亲族环观不愧也。”又《新唐书·张玄素传》载其谏承乾，有“骑射、畋游、亵戏、酣歌，悦耳目，移情灵，不可以御”等语。此类亵戏在唐代还被谱以歌曲，被称为“和尚教坊”，见唐赵璘《因话录》卷四：“有文溆僧者，公为聚众谭说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为‘和尚教坊’，效其声调以为歌曲，其甿庶易诱释徒。”元代有所谓“淡科”，见马致远散曲【四块玉·叹世】：“共诗朋闲访相酬和，尽场儿吃闷酒，即席间发淡科，倒大来闲快活。”由于闷，故需要发“淡科”，遂觉快活，可见“淡科”是能打趣解闷的。

后世有所谓“扯淡”，即从此化来。环中迂叟《俚言解》卷二“扫兴扯淡”条：“有谋未成曰‘扫兴’，胡说曰‘扯淡’，又转曰‘牵冷’，皆宋时梨园市语。”明代俗曲《佳期》，描绘两位将要上床的情侣的欢情，有许多猥词浪语：“灯儿下，细把娇姿来觑。脸儿红，嘿不语，只把头低。怎当得回温存风流佳婿，金扣含羞解，银灯带笑吹。我与你受尽了无限的风波也，今夜谐鱼水。”冯梦龙批曰：“到此一杯淡话，却是少不得。”[①] 可见，直到明代，“淡”的意

① 明·冯梦龙编《挂枝儿》，《明清民歌时调集》，第42页。

思依然没有改变。20世纪80年代山西曲沃发现的清宣统元年抄本《扇鼓神谱》所附《攀道》剧本，其中有胡、别二脚论道吹牛的对话，使用了顶真的修辞形式，胡白："官——"别白："官县河滩（'淡'谐音）。"胡白："淡——"别白："淡屁话。"[①] 对白中的"淡"，仍保留了古义。

《论淡》

解题：根据以上考释，《论淡》的内容当与"猥语"有关，其形式可能通过演员将此"猥语"以谐趣的方式表演出来。

述例：明梁辰渔《浣纱记》第三十四出："（净）不要说大王爷（吴王）见了娘娘（西施）欢喜，就是我前日娘娘要我做嘴，我勉强与他做得一做，满口儿都是香甜的。（末）说谎，难道娘娘要你做嘴？（净）你不晓得，福建前日进一种海味，唤做西施舌，被我偷些尝尝，妙不可言，这就是与娘娘做嘴一般了。（末）好话。（丑）娘娘前日乳痒，也央我搔乳，我便吮他一吮，不觉满身都麻痹了。（末）又说谎，难道娘娘要你搔乳？（丑）不瞒你说，前日吴淞口进上河豚白来，唤做西施乳，大王爷吃剩了，也被我尝得一尝，妙不可言，这便是吃娘娘的乳一般了。（末）一发好淡话。若依二位这等说，我也曾枕娘娘的娘娘的臂哩。（净、丑）却怎么？（末）前日金坛进上莲花藕，白又白，嫩又嫩，唤做西施臂。常时伏侍大王爷在水殿上，到夜间困倦打盹，就把他来枕头，这就是枕娘娘的臂一般了。（净、丑）老公公，这话好不淡哩。"

以上戏文中多次说到"淡话"、"不淡"云云，其内容与我们对"淡"的解释正相吻合，因此，当为《论淡》之杂剧形式的存留。又，山西上党戏剧院据传收有前行赞词古抄本《扯淡歌》[②]，这种《扯淡歌》可能也是"论淡"的一种形式，惜未睹原作。

《医淡》

解题：根据我们对"淡"的解释、"淡"即说淫亵、无谓的话，

① 李一《〈扇鼓神谱〉注释》，《中华戏曲》第6辑，第81页。

② 廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，第382页。

因此，《医淡》之剧，当以医生看病之“猥语”、“胡说”为主要形式。

述例：《幽闺记》第二十五出净扮太医以药名为“猥语”打诨：“（净）自古道，卢医不自医。（末）快些出来。（净）不要慌，待我分付了着。（净半上向内科）分付丁香奴、刘季奴，你每好生看着天门麦门，我去探白头翁、蔓荆子，趁些郁金、水银才当归。倘有使君子来看大麦、小麦，可回他说是张将军、李国老家请去了。你苁蓉把破故纸包那没药与他去。前者因为你每不细辛防风，却被那伙木贼爬过天花粉墙，上了金线重楼，打开青箱，偷去珍珠、琥珀，金银花子，丹砂裰子，茯苓裙子，昆布袜子，青皮靴子。那一个豆蔻又起狼毒之心，走入莲房，搂定我的红娘子，扯下裩裆，直弄得川芎血结。咳，苦脑子，苦脑子！如今可牵海马到常山下吃些莽草，薄荷边饮些无根水，傍晚看天南星出，即挂上马兜铃，将红灯笼点着白蜡烛，往人中白家来接我。你若懒薏苡来迟了，叫我黑牵牛茴香，惹得我急性子起，将玄胡索吊你在甘松树上，四十蒺藜棍，打断你的狗脊骨，碎补屁孛孛出荜拨，饶你半夏分附子了王不留行。”

二、释“三乡题”剧

《武林旧事·官本杂剧段数》中的“三乡题”剧共有三种：《病孤三乡题》、《王魁三乡题》、《强偌三乡题》。

解题：王国维《宋元戏曲史·宋官本杂剧段数》谓三乡题“疑亦俗曲之名也”。胡忌则称：“三乡题”无考[①]。《云溪友议》卷五有“三乡”一说，《华北日报》“俗文学”四十三期绿依先生有文，也疑此与“三乡题”有关。按：所谓“三乡题”指一女子在女几山赋“三乡题”诗，因其诗感人，和之者众，所和之诗皆称“三乡题”。“三乡题剧”当与此诗的形式有关。

“三乡题剧”本自妇女题咏，这是唐宋以来士人十分倾心的事情。古代妇女难得获得与男子相同的接受教育的机会，其有才情者，皆是天分颇高的才女，这就让才子们分外欣赏。罗烨《醉翁谈录》乙集卷二有“妇人题咏”一节，录有《唐宫人制短袍诗》、《金陵真

① 胡忌《宋金杂剧考》，第167页。

氏有诗才》等妇女题咏故事七种。

本事：见唐范摅《云溪友议》卷五“三乡略”条：

> 云溪子素闻三乡之咏，怅然未明其所自也。洎得吴郡陆君贞洞，仅纪其年代，而不知其人，奚用序乎？然群书有无名氏《乐府》，集无名氏诗，今检陆君之诗序，亦云姓字隐而不书。夫序者，述作之本意也。编其旧序，是诗继和者多，不能遍录。略举十余篇以次之。无名序曰：“本若耶溪东，与同志者二三，纫兰佩蕙。每贪幽闲之境，玩花光于松月之亭。竟昼绵宵，往往忘倦。洎乎初笄，至于五换星霜矣。自后不得已，从良人西入函关，寓居晋昌里第。其居也，门绝嚣尘，花木丛翠。东西邻二佛宫，皆上国胜游之最。伺其闲寂，因游览焉，亦不辜一时之风月也。不意良人已矣，邈然无依。帝里芳春，吊影东迈。涉浐水，历渭川，背终南，陟太华，经虢略，抵陕郊。挹嘉祥之清流，面女几之苍翠。凡经过之所，皆曩昔燕笑之地，绸缪之所。衔冤茹叹，举目魂销，虽残骸尚存，而精爽都失。假使潘岳复生，无以悼其幽思也。遂命笔聊题，终不能涤其怀抱。绝笔恸哭而去，以翰墨非妇人女子之事，名字是故隐而不书。时会昌壬戌岁，仲春十九日。”又赋诗曰：“昔逐良人西入关，良人身殁妾空还，谢娘卫女不相待，为雨为云过此山。”和诗十一首。

在这则记载所引述的“无名序”中，一个女子叙述了自己的哀怨故事：其本居住在耶溪东，在此与丈夫及同好玩花赏月，度过了五年的幸福时光。后来由于“后不得已”的未明原因，被迫随丈夫西入函关，寓居于晋昌里第，随后，丈夫去世，邈然无依，遂返归故里，会昌壬戌年（842），在经过“女几山”时，赋诗一首，即后世所谓“三乡题”。

这里有几个问题需要疏通：第一，此女子究竟何许人也？《云溪友议》所载三乡首题之咏，因作者为妇女，故“名字是故隐而不书”，但《类说》卷二九引《丽情集》“三乡题”条中有一段《云溪友议》未载的文字，透露出该妇女的若干信息：“予家本若耶溪东，与闺中同志者纫兰佩蕙，趋闲之境，不得从人。不幸良人已失，邈

然无依，命笔聊书绝句：姓二九，下父后，玉无瑕，弁无首，荆山石，往往有。以笔墨非女之事，名姓故隐而不书。诗曰：昔逐良人西入关，良人身没妾东还。谢娘卫女不相待，为雨为云归旧山。李舒解曰：二九十八也，十加八'木'字。子为父后，木下子，'李'字。玉无瑕，去其点也。弁无首，存其'廾'也。王下廾，'弄'字也。'荆山石，往往有'者，荆石多韫玉，当是姓李名弄玉也。"据《丽情集》以上所述，此女子名叫李弄玉，但其人史书未载，生平事迹已不可考。

第二，李弄玉的家乡"耶溪"在何处？在与李弄玉"三乡题"相和的唐人诗中，透露了相关信息。王涤和诗："浣纱游女出关东，旧迹新词一梦中。槐陌柳亭何限事？年年回首向春风。"李昌邺和诗："红粉萧娘手自题，分明幽怨发云闺。不应更学文君去，泣向残花归剡溪。"王硕和诗："无姓无名越水滨，芳词空怨路傍人。莫教才子偏惆怅，宋玉东家是旧邻。"以上诗中的"浣纱游女"、"越水滨"、"剡溪"云云，说明李弄玉是浙江剡溪人，即今浙江嵊县。

第三，其随夫入关所居住的"晋昌里第"在何处？《资治通鉴》卷二二八："朱太尉闲居私第请相与奉之众许诺乃遣数百骑迎泚于晋昌里第。"胡三省注："按《长安图》自京城启夏门北，入东街第二坊曰'进昌坊'。"可见，所谓"晋昌里第"即"进昌坊"，在长安东街第二坊，其附近有"二佛宫"，乃上国胜游之最。

第四，李弄玉题"三乡"诗的"女几山"在何处？唐李吉甫《元和郡县志》卷六"福昌县"条："女几山在县西南三十四里。"唐代的福昌县，即今河南宜阳县，这正是李弄玉返归故里的必经之路。

三、《三献身》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》

本事：罗烨《醉翁谈录》甲集卷一"小说开辟"公案故事有《三现身》。程毅中认为："宋官本杂剧有《三献身》，疑为《三现身》之讹。"[①] 朱万曙《包公故事源流考述》也认为《三献身》的内容可

---

① 程毅中辑注《宋元小说家话本集》，第53页。

能与《三现身》有关[①]。

《警世通言》卷一三有《三现身包龙图断冤》，故事述宋代兖州府奉符县头号押司孙文被人算命，预言今年今月今日三更三点子时命丧黄泉，当晚，押司的浑家果然见孙文投河而亡。三个月后，媒婆劝其改嫁，押司浑家提出三个要求：也姓孙、也做押司、入赘。孙文的继任者小孙押司正好符合这一条件，二人成婚。婚后，孙文的侍儿迎儿三次见孙文死后现身，并遗隐语一纸，暗示其冤情，该隐语为包公破解，孙文冤情遂得以大白。原来，小孙押司与孙文之妻早有奸情，听说孙文算命，便利用此机会于当晚将其灌醉，勒死后埋在井里。

四、《四国朝》

著录：《武林旧事·官本杂剧段数》。

解题：《四国朝》为宋代的歌舞队戏。《武林旧事》卷二“元夕”条：“至节后渐有大队，如《四国朝》、傀儡、杵歌之类，日趋于盛，其多至数十百队……诸舞队次第簇拥前后连亘十余里。”《武林旧事》卷二“舞队·大小全棚傀儡”条也有“《四国朝》”一目。

本事：《四国朝》即四国朝觐之意，至于哪四国则未知。其事当发生于唐代国力强盛之际。《玉海》卷一五三“唐南蛮四国朝贡”条载贞观十二年有僧高、武令、迦乍、鸠密四国使者朝贡。《教坊记》中有《西国朝天》教坊曲。《四国朝》最初本是四国朝觐时传入的外国歌曲，至北宋末年在汴京广泛流传，南宋时演化成歌舞戏。《独醒杂志》卷五：“宣和间客京师时，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰异国朝、四国朝、六国朝、蛮牌序、蓬蓬花等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。”

---

① 朱万曙《包公故事源流考述》，第22页。

第六章　金元院本研究

长期以来，学术界往往将金元院本看作是在金代独立发展起来的一种戏剧形式，它和宋杂剧似乎只是某些剧目的类似，至于这种类似说明什么问题，金院本和宋杂剧之间究竟有着怎样的一种联系，一直未能得到清理。在本章的研究中，我们不仅将说明“官本”与“院本”所蕴涵的观念是一致的，而且，金院本有一部分与官本杂剧同源，这些与官本杂剧同名的院本，应该皆源于北宋的杂剧。在本章中，我们还将确立考释院本的基本方法，包括由“类群理论”所确定的根据伎艺传承与发展谱序的方法来确立金元院本的内容和形态。同时，对院本名目中的“类名剧目”所蕴涵的重要信息进行阐释。

第一节　何谓院本

一、院本是行院之本吗

院本出现于金代[①]，不仅是金代的主要戏剧形态，而且盛行于元，与元杂剧并行于当时。院本的表演与宋杂剧完全相同，但金人何以未沿袭“杂剧”之名而要别立“院本”一体，人们一直未得其解。

关于院本的由来，最有代表性的是所谓“行院之本”说。《太和

---

① 金有院本这是自王国维以来学术界通行的看法，但廖奔认为，“金代和宋代一样，只称杂剧而不称院本”，“院本从杂剧中独立出来是元朝的事”。见《中国戏曲发展史》第1册，第285页。林鹤宜驳之，见《明清戏曲学辨疑》，台北，里仁书局，2003年，第317页。

正音谱》首倡其说："院本者，行院之本也。"[1] 王国维《宋元戏曲史·金院本名目》则进一步将行院之本的时间界定为金元："两宋戏剧，均谓之杂剧，至金始有院本之名。……则行院者，大抵金元人谓娼妓所居；其所演唱之本，即谓之院本云尔。"这一看法为后人普遍接受。

但这一看法，却颇多可疑之处。

第一，院本的表演形态并不适合"娼妓所居"之行院的女性表演。金代院本以滑稽调笑、筋斗科泛为主，《青楼集志》谓"院本大率不过谑浪调笑"[2]，《万历野获编》亦称"若所谓院本者，本北宋徽宗时五花爨弄之遗，有散说，有道念，有筋斗，有科泛，初与杂剧本一种"[3]。又据《南村辍耕录》所列举的院本名目看，院本的形态与宋杂剧并无二致，并不特别适合女性表演，因此，很难将"院本"理解为以女性为主体的行院之本。观《青楼集》所叙诸妓，皆谓某某"善杂剧"、"善小唱"、"善唱诸宫调"、"善唱慢词"等等，惟不见善院本者。该书仅有两处提及善院本者，皆为男性，一为妓女赵偏惜之夫樊孛阑奚、一为妓女朱锦绣之夫侯要俏。当然，这并不是说院本没有女性进行表演，然而这毕竟不是女演员所长，将院本归于娼妓所演唱之本是不符合事实的。

第二，如果院本之名来自行院，那么最早出现院本的金朝应该有所谓的"行院"存在，但我们遍考史籍却发现，金朝虽有"行院"，却不是艺人居处演艺的地方，而是一种军政合一的单位，这种行院与演艺无涉。《金史》卷一五："尚书省言枢密掌天下兵，皇太子抚军，而诸道又设行院。"宋罗璧《罗氏识遗》卷三"封略自然之险"条引《夷录》："金有蒙患，南徙都汴，保关守河。黄河自洛阳、三门、积津东至邳州、桃园、崔镇，东西长二千余里，设四行院，每行院管五百里，以精兵二十万守之。"元王鹗《汝南遗事》卷三："正大八年冬，朝廷遣行省哈达（姓完颜为平章政事）、行院布呼（姓伊喇为枢密副使），领大军数十万迎敌人于邓。"《宦门子弟错立身》虽演金朝之

---

① 明·朱权《太和正音谱·词林须知》，《中国古典戏曲论著集成》第3册，第53页。

② 元·夏庭芝《青楼集志》，《中国古典戏曲论著集成》第2册，第7页。

③ 明·沈德符《万历野获编》卷25，第649页。

事，也数次提及“行院”，如第十二出：“我是宦门子弟，也做得您行院人家女婿。”第十四出：“你与我去叫大行院来，做些院本解闷。”但此戏是元末无名氏根据元中叶李直夫同名杂剧改编而来[①]，“行院”一名可能是元末南戏作者根据剧意增加上去的。一个重要的证据是，李直夫《宦门子弟错立身》虽然早已佚失，但《录鬼簿》保存了该剧的题目：“庄家付净学踏爨，宦门子弟错立身。”题目中并无南戏中的行院，而南戏中的题目则为：“戾家行院学踏爨，宦门子弟错立身”。[②]

金代文献涉及的官私妓之所在，未见有“行院”之称。金代官妓的管理机构为“监户”、“官户”。《金史·食货志》：“凡没入官良人隶宫籍监为监户，没入官奴婢隶太府监为官户。”此外，还有所谓“营妓”，金刘祁《归潜志》卷六：“宿州有营妓数人，皆其（按：即完颜定奴）所喜者，时时使一妓佩银符，屡往州郡取贿赂，州将夫人皆远迎，号‘差省行首。’”[③] 所谓“营妓”，即“乐营”之妓，乐营乃唐宋地方官妓萃集之所，由“伶魁”为其首[④]，金代沿袭之。其私营者曰秦楼[⑤]、曰谢馆[⑥]、曰青楼[⑦]、曰优肆娼门[⑧]、曰行户[⑨]，惟不见“行院”。

---

① 孙楷第《释戾家》，见《沧州集》，第618页。

② 浦汉明校《录鬼簿正续编》，第114页。

③ 金·刘祁《归潜志》卷6，第64－65页。

④ 宋·程大昌《演繁露》卷6：“至今命伶魁为乐营将者。”

⑤ 宋·范成大《揽辔录》：“（乾道六年八月）过相州，市有秦楼、翠楼、康乐楼……秦楼有胡妇，衣金缕鹅红大袖袍，金缕紫勒帛，褰簾，吴语，云是宗室女，郡守家也。”载《范成大笔记六种·揽辔录》，第13页。

⑥ 金·刘祁《归潜志》卷10：“正大间，雷希颜、李钦叔俱在翰林……凡在院诸公有侯门戚里者；有秦楼谢馆者；有田夫野老者。侯门戚里者谓雷交权要也；秦楼谢馆者谓李狎歌酒也。”《董解元西厢记》卷一【仙吕调】【醉落魄缠令】：“秦楼谢馆鸳鸯幄，风流稍是有声价。”

⑦ 金·元好问《中州集》卷10《州北》：“州北光风艳绮罗，南来扈从北人多。梨园法曲怀奴舞，月窟新声倩女歌。紫禁衣冠出金马，青楼阡陌瞰铜驼。”

⑧ 元·纳新《河朔访古记》卷上：“真定路之南门……左右挟二瓦市，优肆倡门、酒垆茶灶、豪商大贾，并集于此。”

⑨ 《大元通制条格》卷27“拜贺行礼”条：“大德七年八月，中书省、御史台呈：‘……拣选便于百姓观看处，然后官吏率领僧道，抬舁坛面、肴铙钹、鼓板、幢幡、宝盖，差遣诸色行户，装扮社直、娼妓、官监之类，沿街摆拽，实为亵渎。’”第296页。

第三，行院在宋金的语义远较后世为宽，并不仅仅指娼妓所居，实际上指的是各种行业。有护引行院，如宋车若水《脚气集》："刘漫塘云，向在金陵，亲见小民有行院之说，且如有卖炊饼者，自别处来，未有其地与资，而一城卖饼诸家，便与借市，某送炊具，某贷面料，百需皆裕，谓之护引行院，无一毫忌心，此等风俗可爱。"又有所谓卖花行院，宋马庄父《孤鸾》："陌上叫声，好是卖花行院。"还有作为屠户的行院，《马丹阳三度任风子》第一折："做屠户的这些行院?"① 又有茶坊行院，宋元话本《山亭儿》："襄阳府开茶坊的行院。"② 盗贼也称行院，《古今小说（喻世明言）》卷三六《宋四公大闹禁魂张》，一般认为即本于《醉翁谈录·小说开辟》中的《赵正激恼京师》和《录鬼簿》陆显之名下的《好儿赵正》话本，文中四次提及行院，如宋四公对赵正云："你是浙右人，不知东京事，行院少有认得你的，你去投奔阿谁?""一个卖酸馅的，也是我们行院。"宋四公与赵正皆是盗贼，这里的"我们行院"指的就是其盗贼同伙。该书原刊本在第一例书眉有批语："行院犹云本行也。"③ 这代表明人对"行院"的认识。这一看法是符合实际的。如此，作为"行院之本"的院本施之于乐妓之行院则可，施之于其他行院就很难理解了。既然诸同业间都称行院，院本之名就不应由妓院所独占。

第四，将院本之"本"解释为文本或底本④，也有问题。且不说迄今为止还未发现独立的传世金元院本的文本，即便根据《南村辍耕录》的院本名目进行考察，其中有不少属于动作剧，是无法用文本进行描述的。如院本中的"诸杂院爨"，是一种以滑稽舞蹈为主的动作剧⑤，历来只见名目，未见文本。到明代，以文字记录剧本已经十分普及，但明人仍只录其名目⑥。

第五，早期的行院并非只是"娼妓所居"，也包括男性伶人。

---

① 唐圭璋编《全宋词》，第 1408 页。

② 程毅中辑注《宋元小说家话本集》，第 85 页。

③ 明天启天许斋刊本《喻世明言》卷 36，第 556 页。

④ 谭正璧《金院本名目内容考》："院本乃是行院所用演唱的底本的意思，与当时说话人所用说话的底本称为话本的含义正一样。"见《话本与古剧》，第 191 页。

⑤ 说详本书第五章之《爨体之剧剧目考》一节。

⑥ 明·李诩《戒庵老人漫笔》卷 3"供闲选胜各八"条："院爨八剧（杂剧）：三拖旦、大分界、琴家弄、看马胡孙、缠三旦、牵着骆驼、调猿挂铺、双捉壻。"第 110 页。

《青楼集》："（天然秀）姓高氏，行第二，人以小二姐呼之。……始嫁行院王元俏。"明朱有燉《新编美姻缘风月桃源景》："你是乐人，不嫁俺行院，那个良人肯要你?"可见，行院不只是女性，也有男性。《宦门子弟错立身》第十四出："你与我去叫大行院来，做些院本解闷。"此"大行院"由末扮演，也应是男性。

此外，严敦易有"本行所用之本"说。严敦易认为行院之"行"指本行、同行、同业，并非专指娼妓行院，因此"所谓院本，实即本行中所用的本子，同道中所用的本子，拿现代用语来讲，这就是名伶秘本，'提纲'、'单片'之类"[①]。但严先生的这一解释需要进一步回答的问题是：既然行院指诸行业，为何其他行业未见"院本"之说？而且，行院作为各行业共同的称呼，已失去其特指的功能，何以还要取"院本"这一语义模糊之名？何不径谓"戏本"、"剧本"、"底本"？何况现成就有"掌记"、"杂剧本子"（《都城纪胜》："有孟角球曾撰杂剧本子。"）的说法。

日本京都大学教授田仲一成别立一说，认为院本是宋代舍人院的剧本。他在《中国戏剧史》一书中，依据《宋会要辑稿》中的记载，推断"当时舍人院的剧本称为'院本'"，"载于陶宗仪《辍耕录》中的院本剧码大概就是舍人院的剧本"[②]。该材料称宋真宗天禧三年（1019），由于乐人白语浅俗，遂令凡教坊的乐人词语由"舍人院"撰写，京府衙前的乐人词语则由"馆阁官"撰写[③]。但此说法值得商榷，不仅"乐人词语"即所谓"乐语"，多存于后世，如杨亿的《寿宁节大燕教坊致语》[④]、胡宿撰《集英殿春宴教坊词》[⑤]、元绛《集英殿秋宴教坊致语》[⑥]、王珪所撰《集英殿乾元节大燕教坊乐语》[⑦]，这种"乐语"与院本是两回事。而且，如前所述，院本名目中有不少属于动作剧，是无法用文本进行描述的。

---

① 严敦易《论"行院"》，《国文月刊》第71期，第26页。

② （日）田仲一成《中国戏剧史》，第51页。

③ 清・徐松辑《宋会要辑稿・礼四十五》，第1452页。

④ 宋・杨亿《寿宁节大燕教坊致语》，《全宋文》第8册，第102—108页。

⑤ 宋・胡宿《集英殿春宴教坊词》，《全宋文》第11册，第656—661页。

⑥ 宋・元绛《集英殿秋宴教坊致语》，《全宋文》第22册，第203—207页。

⑦ 宋・王珪《集英殿乾元节大燕教坊乐语》，《全宋文》第27册，第449—463页。

此外，最近王万岭提出一说，认为院本之名源于金代的宣徽院[①]。此论颇有疑问，“宣徽院”唐宋即已设立，何以至金才始有“院本”？金代的官制是照搬北宋的官制的，其“总判院事”的教坊判官即来自北宋，《玉壶清话》载安鸿渐为教坊判官[②]，《俄藏黑水城文献》TK228收入的《新雕文酒清话》卷八“安鸿渐”条亦有此记载[③]。至于金代的乐官制度则类似唐宋，类唐的一面表现为太常与教坊是分立的；类宋的一面表现为其伶人列入正员官之属[④]。而且，金代的“宣徽院”包括拱卫直使司、尚衣局、仪鸾局、尚食局、尚药局、太医院、御药院、头面库、宫闱局、内侍局、典卫司、宫苑司、侍仪司、尚酝署等机构，教坊只是其中之一，其表演何以越过“教坊”而以“宣徽院”之“院”名之？

可见，关于院本的传统看法需要重新加以研究。

二、院本的由来：院体

自明人起，一般皆认为院本起自金代。明人史玄《旧京遗事》：“院本杂剧肇于金元全盛之时。”《万历野获编》卷二五：“若所谓院本者，本北宋徽宗时五花爨弄之遗……今尚院本犹沿宋金之旧也。”[⑤]王国维根据《南村辍耕录》中《院本名目》的内容进一步确认了其中包含有金院本。

那么，院本究竟由何演变而来呢？我认为，院本实际上是“院体”的省称。“院体”是宋代的一种演剧形式，其出现远在院本之前。

宋赵长卿《汉宫春》词：

> 讲柳谈花，我从来口快，（恢）说他家。眼前见了，无限楚女吴娃。千停万稳，较量来、终不如他。便做得，宫仪院体，

① 王万岭《院本之名源于金代教坊散乐》。

② 宋·文莹《玉壶清话》卷8，第84页。

③ TK228收入的《新雕文酒清话》卷8，《俄藏黑水城文献》(4)，第237页。

④ 黎国涛《古代乐官与古代戏剧》，第84页。又黎国涛博士后研究工作报告《先秦至两宋乐官制度研究》，第140页。

⑤ 明·沈德符《万历野获编》卷25“杂剧院本”条，第649页。

歌谈不带烟花。

南宋宝祐年间（1253—1258）杭州宫廷画家朱玉所作《灯戏图》中所画一屏风额，上书“按京师格范，舞院体诙谐”十字。画面上共绘演员十三人，人物舞态滑稽，表情夸张。画面左下题款称“臣朱玉写”，画卷后附有明人题跋。其一为天顺六年（1462）徐有贞跋。其二为隆庆六年（1572）张申跋，该跋明确指出了朱玉画院待诏的身份：“前跋未详画氏，据卷尾数字双印考之，知‘玉’，杭人，号柳林，宋南渡后宝祐间为画院待诏，善绘天神兵将。”

《张协状元》第二出【烛影摇红】：

烛影摇红，最宜浮浪忔戏。精奇古怪事堪观，编撰于中美。真个梨园院体，论诙谐除师怎比？

元乔梦符【斗鹌鹑·歌姬】：

教坊驰名、梨园上班。院体诙谐、官妆样范。肤若凝脂颜如渥丹。香肩凭玉楼、湘云拥翠鬟。罗帕分香春纤换盏。【紫花儿】扶飏煞东风桃李，吸留煞暮雨房栊，吃喜煞夜月阑干。向尊席之上，谈笑其间，意思相攀，且是娘剔透玲珑不放闲，不枉了唤声妆旦。尽可以雾幌云屏，酒社诗坛。[1]

元张可久【朝天子·筝手爱卿】：

丹山凤鸣，黄云雁影，笙歌罢帘帏静。纤纤香玉扣红冰，一曲【伊州令】。院体琮琮，秋水盈盈，不由人不爱卿。有情，月明，酬我西湖兴。[2]

元杨维桢撰《复古诗集》卷五《香奁集》：

---

① 元·杨朝英《朝野新声太平乐府》卷7，第278页。

② 隋树森编《金元散曲》，第973页。

才情者多为题所困，纵有篇什，正如三家村妇学宫妆院体，终带鄙状可丑也。[①]

以上六则“院体”的材料，时代从宋至元。除时代较晚的后两则“院体”材料主要指宫廷的妆饰仪态外，其他皆与表演有关。其中以材料一的赵长卿《汉宫春》词为最早，胡忌先生认为其提及的“院体”是北宋末口语[②]。所谓“歌谈”，即咏歌谈谑之意，又作“谈歌”，北宋有所谓“谈歌妇人”杨苎罗，善于讴唱嘲戏，见前引《洛阳搢绅旧闻记》。又，宋赵德麟《侯鲭录》亦载有一“执板谈歌”者：“五代敬翔当权时门前一风子白衫作舞歌唱曰：‘执板谈歌乞个钱，尘中流浪酒中仙。直饶到老常如此，犹胜危时弄化权。’”[③] 材料二的朱玉《灯戏图》原存香港赵从衍夫妇处，最先刊印于田仲一成的《中国祭祀戏剧研究》一书的卷前，其所著《中国戏剧史》亦对此图进行了说解[④]。周华斌先生著有《南宋〈灯戏图〉说》一文详辨之[⑤]。

根据以上“院体”的材料，可以看出院体具有以下的特征：第一，院体出自皇家教坊、梨园，故称“宫仪院体”、“京师格范”，可见院体已成为一种表演范式。第二，院体的表演者男女不限，既有《灯戏图》中的男性，《张协状元》中的“师”，也有“肤若凝脂颜如渥丹”的“妆旦”。但宋代的院体男女皆可表演，且《灯戏图》的院体表演者基本上为男性；至元则多为女性，尤其是乔梦符的散曲，从其所反映的内容看，当时的“院体”虽保持“诙谐”的旧貌，但表演者却是“肤若凝脂颜如渥丹”的“妆旦”，与南宋《灯戏图》所绘的滑稽人物形象已经有所不同，这是一个值得注意的变化。这个变化表明擅长演唱的女伎开始进入戏剧，意味着滑稽杂剧向戏曲的过渡。第三，院体的表演以诙谐为主要形式，既有“歌”，也有“舞”，所谓“舞院体诙谐”，还可扮演“精奇古怪

① 顾嗣立编《元诗选》，第2005页。
② 胡忌《宋金杂剧考》，第200页。
③ 宋·赵与时《侯鲭录》卷6。
④ （日）田仲一成《中国戏剧史》，第112页。
⑤ 周华斌《南宋〈灯戏图〉说》。

事”的故事。

院体的以上特征，与宋杂剧的表演形态完全一致，其发展也与宋杂剧完全同步。其早期形态以诙谐的笑乐短剧、滑稽的动作表演为主；其后逐渐发展扮演精奇古怪的故事剧，脚色中不仅有男性演员，也有女性的妆旦。所不同的是，“院体”是宋杂剧的上流形式，也即在宫廷及官府中演出的杂剧。

三、“院体”之源

虽然院体之名很容易让人联想到行院，但从上述院体的材料看，“院体”之“院”显然与行院无关。首先，行院之名的出现晚于院体之名。行院一名南宋中后期才始见于记载[①]，院体则在北宋就已出现。其次，赵长卿词的“宫仪院体，歌谈不带烟花”云云，也表明院体是于烟花柳巷相对立的皇家宫廷仪范。

那么，院体之“院”源自何处呢？胡忌先生在20世纪50年代曾推想“院体”一名乃由唐宋教坊的宜春院、宣徽院所来[②]，这是富有启发性的看法。但我们认为不必囿于“院”，因为宋代并无宜春院，宜春院是在唐玄宗时设立的，当时在长安与洛阳还分别设有梨园别教院与梨园新院。此外，唐代还设有云韶院，宋代置箫韶部，至雍熙初改为云韶部，音乐、歌舞、杂剧、傀儡演员皆隶属其中。至宋，主管伶人演剧的机构除云韶部、教坊外，还有大晟府、教乐所、衙前乐、钧容直，这些机构皆未以“院”为名。可见，“院体”之“院”与之无关。惟一与“院”有关的是北宋时教坊的上级主管宣徽院，此院唐中世以后开始设置，以宦官主之，其大朝贺及圣节上寿则由宣徽使宣答。宋代沿袭此机构，且教坊也隶属其中[③]，但宋代的宣徽院所辖范围广泛而琐细，据宋徐度《却扫编》卷下云：“宣徽使本唐宦者之官，故其所掌皆琐细之事。本朝更用士人，品秩亚二府，有南北院，南院资望比北院尤优，然其职犹多因唐之旧。赐群臣新火，及诸司使至崇班内侍供奉、诸司工匠、兵

① “行院”一词最早见于南宋马庄父的《孤鸾》词：“陌上叫声，好是卖花行院。”

② 见胡忌前揭书。

③ 清·徐松辑《宋会要辑稿》第8册《乐五》：“教坊本隶宣徽院，有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。”第350页。

卒名籍，及三班以下迁补、假故、鞫劾，春秋及圣节大宴节度、迎授恩命、上元张灯、四时祠祭、契丹朝贡、内庭学士赴上督其供帐、内外进奉名物、教坊伶人岁给衣带、郊御殿朝谒圣容、赐酺国忌、诸司使下别籍分产、诸司工匠休假之类，武臣多以节度使或两使留后为之。”由此可知，宣徽院总领殿前三班、内侍供奉、诸司工匠、教坊伶人等；所辖事项繁杂，包括名籍、迁补、假故、纠劾、郊祀、朝贡、宴会、供帐，进奉名物、岁给衣带等，在此诸多事项中，我们很难设想，只有伶人的表演可以独占宣徽院的“院体”之名。

在对“院体”作进一步的考察中，我们发现“院体”最初并非用来指称演剧，本指唐翰林院以行草书写诰敕时的一种书体。邓之诚指出：“唐德宗贞元中，吴通微创院体书，字近隶，堂吏多仿之，士人不工书翰，辄习院体，喜其能藏拙也。”[①] 宋人《负暄野录》云：“《书苑》云，僧怀仁集右军书唐文皇制《圣教序》，近世翰林侍书辈学此目曰‘院体’，自唐世吴通微兄弟已有斯目，今中都习书诰敕者悉规仿着字，谓之‘小王书’，亦曰‘院体’，言翰林所尚也。”[②]《贾氏谈录》“院体”条：“中土士人札翰多为院体，贞元中，翰林学士吴通微尝工行草院体，近吏故吏胥放其书，大行于世，遗法至今。”[③] 宋代此书体被用来制作官诰：“书家矜式，宜宝《兰亭》至于《圣教序》。宋人谓为‘院体’，专书官诰。”[④]

由于这种院体代表的是唐代皇家的书派，遂成为时尚，为人仿效，流行于世。至宋代，凡是官家的体式，如书艺局、医官局、天文局、御书院之体式，皆为“院体”，成为当时趋时逐尚、标榜上乘的样板。宋赵升《朝野类要》卷二“院体”条：“唐以来翰林院诸色皆有，后遂效之，即学官样之谓也。如京师有书艺局、医官局、天文局、御书院之类是也。即今画家称十三科，亦是京师翰林子局。”据此可知，不独伶人的表演，宋代的书艺局、医官局、天文局的体

① 邓之诚《古董琐记》卷 2，第 40 页。

② 宋・陈櫰《负暄野录》卷上“小王书”条，黄宾虹编《美术丛书》，江苏古籍出版社，1986 年，第 186 页。

③ 宋・曾慥《类说》卷 15 引，第 259 页。

④ 明・孙承泽《砚山斋杂记》卷 2。

式皆可称为“院体”。然而，这些机构在宋代称“局”不称“院”，可见，它们沿用的是翰林院院体的流行叫法。《宋史·选举志三》：“大观四年，以算学生归之太史局，并书学生入翰林书艺局，画学生入翰林图画局，医学生入太医局。”《事物纪原》卷七“图画局”条：“宋朝会要曰：‘雍熙元年置翰林图画院，在内中池东门里，咸平元年移在右掖门外，绍圣二年改院为局。’”宋代于太宗雍熙元年(984)设立翰林图画院，其宫廷绘画也被称作“院体”：“李吉，京师人，尝为图画院艺学。工画花竹翎毛，学黄氏为有功，后来院体未有继者。”① 宋范成大《菊谱》：“近年院体画草虫，喜以此菊写生。”②

流风所被，士人对艺术品味追求，也以教坊为尚。北宋元祐年间吴处厚的一则材料中就记载了教坊与民间乐艺的分野，以及士人的崇尚，见《青箱杂记》卷五：“王安国常语余曰：‘文章格调，须是官样。’岂安国言官样，亦谓有馆阁气耶？又今世乐艺，亦有两般格调：若教坊格调，则婉媚风流；外道格调，则粗野嘲哳。至于村歌社舞，则又甚焉。”③ 这一风尚与赵长卿《汉宫春》词所云“宫仪院体，歌谈不带烟花”正可互相发明。

四、从“院体”到“院本”

作为戏剧的“院体”之名，也是这一潮流裹挟下的产物。正因为“院体”之名是伶人对其表演范式出自皇家教坊的标榜，所以“院本”也往往与教坊相联系。元胡祗遹《紫山大全集》卷八“赠宋氏序”：“乐音与政通，而伎剧亦随时所尚而变，近代教坊院本之外再变而为杂剧。”④ 《万历野获编》卷二五：“本朝能杂剧者不数人，自周宪王以至关中康（海）、王（九思）诸公，稍称当行。其后则山东冯（惟敏）、李（开先）亦近之；然如《小尼下山》、《园林午梦》、《皮匠参禅》等剧，俱太单薄，仅可供笑谑，亦教坊要乐院本之类耳。”⑤ 《明史·刘珝传》：“里人赵宾戏为刘公子曲，或增饰秽语，杂

① 宋·郭若虚《图画见闻志》卷4，第123页。
② 宋·范成大《菊谱》“白花”条，《范成大笔记六种》，第273页。
③ 宋·吴处厚《青箱杂记》卷5，第46页。
④ 元·胡祗遹《紫山大全集》卷8，李修生主编《全元文》，第260页。
⑤ 明·沈德符《万历野获编》卷25“杂剧院本”条，第648页。

教坊院本奏之，帝大怒。”这也是院本是行院之本说的又一反证。

那么，“院体”是如何转变为“院本”的呢？其原因是伶人的简省习惯。“院本”即“院体”的省称。四部丛刊本影印元刊本《朝野新声太平乐府》中收入的乔梦符【斗鹌鹑·歌姬】中有“院体诙谐”一语，但瞿氏铁琴铜剑楼藏明刊本《太平乐府》及《雍熙乐府》均作“院本”。可见，院本即院体的省称。在《末色缘起》一节中，我们曾举例说明伶人往往将常用字的偏旁笔画简省，“体”省作“本”，正如将“院”省作“完”[①]，一如其例。作为书画的院体，也有省作“院本”者，《御定佩文斋书画谱》卷六六引李日华《恬致堂集》：“绢素黝黑而布置精谨成一段景物者，必北宋物也。其法始于卢鸿一、王右丞，而宋之营丘、河阳竞祖述之，若张择端则太著境矣。此卷予不能定为何人，然断非南渡后院本可及也。”明娄坚《学古绪言》卷二三“跋张氏圣教序”条：“吴江张异度重装其大父某公所藏圣教序帖……此帖传世颇有院本之目。”

正因为“院本”是由“院体”演变而来，所以，二者在得名的观念与表演的形态是相通的。首先，从观念上看，宋代的“院体”与金代的“院本”实际上是一脉相承的，“院体”、“院本”皆指皇家的戏式格范，二者具有同源性。其次，从表演的形态上看，“院体”与“院本”完全相同，简言之，就是宋代的杂剧。故《青楼集志》谓：“宋之戏文，乃有唱念，有诨。金则院本、杂剧合而为一。”《南村辍耕录·院本名目》也称：“金有院本、杂剧、诸宫调。院本，杂剧，其实一也。”宋人的杂剧，元人往往称之为院本。马致远【南吕一枝花·咏庄宗行乐】：“做杂剧那院酸，拴些艳段。”此曲中的“院酸”之“院”，即院本之“院”，可见在元人眼中，院本即杂剧。又宋人《四朝闻见录》所记载的“烦恼自取”杂剧[②]，即被元人目为院本，《稗史汇编·俳调下》引此剧称“伶人作院本”[③]。此书的作者王圻为明嘉靖进士，该书博采群书而成，据其书《引书目录》，该书共

---

① 明·孙仁儒《东郭记》第21出：“那些口里士夫团，出外原来丑行完。”又《占花魁》第14出：“我们叫做烟花使者，（行）完先锋。”两例中的“完”，皆是“行院”之“院”的省称。

② 宋·叶绍翁《四朝闻见录戊集》“伶优戏语”条，第190页。

③ 明·王圻《稗史汇编》卷93《俳调下》“烦恼自取”条，第1387页。

引书八百种，绝大多数为宋元以前之书，可见视宋杂剧为“院本”是元人的观念。

有一现象值得注意，宋代的杂剧除了“院体”之谓外，还有所谓“官本”。我们在《宋代官本杂剧剧目研究》一章中曾指出，“官本杂剧”的意思就是官府乐人演出杂剧之所本，这与“院体”、“院本”所蕴涵的观念是一致的，但金人未沿用南宋的“官本”而直承北宋的“院体”，说明金院本有一部分与官本杂剧同源，它们直接继承的是北宋杂剧的传统（这一点我们在下文中将继续论及）。这或许可从另一个角度解释宋代的“官本杂剧段数”与金元的“院本名目”何以在内容上既相同又相别的原因。正如王国维指出的，“院本名目”多演宋汴京时事：“‘上皇院本’且勿论，他如郓王、蔡奴，汴京之人也，金明池、陈桥，汴京之地也，其中与官本杂剧同名者，或犹是北宋之作。”[①] 王国维的眼光确实敏锐，此论颇具先见之明。

五、“院本”观念的演变

“院本”是一个不断变化的指称，但在金元时期的指称对象是一以贯之的。金代的院本，与宋杂剧相同，是一种包含多种表演形态、以笑乐滑稽为主的戏剧形式（详下节）。至元代，杂剧体制进行创新，成为我们今天所熟悉的以演唱为主、四折一楔子的成熟戏曲样式，但元代仍有院本，此时的院本仍保留金院本也即宋杂剧的表演形式。

至明代，“院本”的概念开始含混，明清之际的“院本”包括三重含义：第一，继续指谓传统的金元院本形态。《少室山房笔丛》：“元院本无生旦者，院本仅供调笑，如唐弄参军之类，与歌曲无大相关也。”[②] 宋懋澄《九籥集》所记院本作傀儡舞事[③]、文林《琅琊漫抄》所记太监阿丑打院本事[④]、《九宫正始》引《耿文远》傀儡呈院

① 王国维《宋元戏曲史·金院本名目》。

② 明·胡应麟《少室山房笔丛》卷25《庄岳委谈下》，第426页。

③ 明·宋懋澄《九籥集》卷10“御戏”条：“院本作傀儡舞。”第218页。

④ 明·文林《琅琊漫抄》：“宪庙时，太监阿丑善诙谐，每于上前作院本，颇有方朔谲谏之风。”

本之语[1]，皆使用的是金元院本之本义。第二，开始称元杂剧为院本。《草木子·杂俎篇》："北院本特盛，南戏遂绝。"[2] 吴梅先生指出，这里所谓"北院本"，其实就是指元杂剧[3]。明姚士麟《见只编》卷中："汤若海先生妙于音律，酷嗜元人院本，自言篋中收藏，多世不常有，已至千种，有太和正韵所不载者。"所谓"太和正韵"即《太和正音谱》，该书著录了元杂剧六百余种，据此可知，所谓"元人院本"指的也是元杂剧。《客座赘语》："南都万历以前，大席则用教坊打院本，乃北曲四大套者。"[4] 这里的"教坊打院本"，也是元杂剧。《稗史汇编》"院本"条指称王实甫《西厢记》也使用的是这一语义[5]。第三，指杂剧传奇。明王九思的《中山狼院本》，实际上乃杂剧。《笔梦叙》所附记的"演习院本"即包括《跃鲤记》、《琵琶记》、《钗钏记》、《西厢记》、《双珠记》、《牡丹亭》、《红梨记》、《浣纱记》、《荆钗记》、《玉簪记》等，这些所谓"院本"皆为传奇[6]。

六、结　论

综上所述，"院本"实际上就是"院体"。"院体"乃是宋代伶人对其表演范式出自皇家教坊的一种标榜，其得名源自唐翰林院"院体"，是宋人趋时逐尚、夸言"官样"的产物。"院体"的表演形态与宋杂剧完全相同，区别在于"院体"是宋杂剧的宫廷演出范式。"院本"是由"院体"演变而来的，"本"即"体"的简省，将常用字的偏旁笔画进行简化，乃伶人通例。"院本"直接继承的是北宋杂剧的传统，事实上，"院本"、"院体"、"宋杂剧"、"官本杂剧"四者实为一体，是同一事物在不同语境下的异称。

---

① 徐子室辑、钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》引《耿文远》佚曲【喜还京】："傀儡呈院本，身分诙谐越样美。"王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第 290 页。

② 明·叶子奇《草木子·杂俎篇》，第 83 页。

③ 吴梅《曲话》，《吴梅全集·理论卷》，第 1371 页。

④ 明·顾起元《客座赘语》卷 9"戏剧"条，第 303 页。

⑤ 明·王圻《稗史汇编》卷 103"院本"条，第 1537 页。

⑥ 清·据梧子《笔梦叙》，第 326 页。

第二节　学术史的回顾

一、王国维

王氏在《宋元戏曲史》第六章专门讨论“金院本名目”，其研究视点主要集中在院本名目中的分类，据此探求院本的形态，对于具体剧目的研究则未着力。王国维研究的主要贡献是，第一，确定了“院本名目”的时代为“金”。第二，探讨了部分分类诸名的意义，如“和曲院本”之“和曲”，殆大曲法曲之总名；“上皇院本”之“上皇”即宋徽宗；“题目院本”之“题目”，即唐以来合生之别名；“霸王院本”之“霸王”，疑演项羽之事。其关于“诸杂砌”之“砌”的解说甚见功力，王国维引《芦浦笔记》“街市戏谑，有打砌、打调之类”，认为杂砌亦滑稽之流。其后，叶德均根据日本发现的新材料证明了王国维的这一论断①。第三，与宋官本杂剧的异同。王国维认为，金院本体裁全与宋官本杂剧同，惟著曲名者，不及全体十分之一；而官本杂剧则过十分之五，此其相异者。第四，对十六种院本进行了考查。王国维所依据的方法是，根据院本与同名元杂剧的亲缘关系，确定院本的具体内容。如《蔡消闲》，王国维认为，蔡消闲即金丞相蔡松年，松年号萧闲老人，元李文蔚《蔡萧闲醉写石州慢》杂剧，即自《蔡消闲》院本出。《芙蓉亭》，元王实父有《韩彩云丝竹芙蓉亭》当自此出。《蝴蝶梦》，关汉卿有《包待制三勘蝴蝶梦》，当自此出。《兰昌宫》，即元庾天锡《薛昭误入兰昌宫》所本。《十样锦》，元无名氏有《十样锦诸葛论功》杂剧，或自此出。《杜甫游春》，元范康《曲江池杜甫游春》杂剧所本。《鸳鸯简》，即元白朴《鸳鸯简墙头马上》所本。《月夜闻筝》，元郑光祖有《崔怀宝月夜闻筝》杂剧。《张生煮海》，元尚仲贤、李好古有杂剧。《刘盼盼》，即关汉卿《刘盼盼闹衢州》杂剧所本。《墙头马》，元白朴有《墙头马上》剧，此“马”字下当有“上”字。《牵龙舟》，关汉卿有《隋炀帝牵龙舟》杂剧。《渰蓝桥》，元李直夫有《水渰蓝桥》杂剧。《入桃

---

① 叶德均《释砌》，《戏曲小说丛考》，第520页。

园》，王实父有《误入桃园》杂剧。《蔡伯喈》，陆游《剑南诗稿》："斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听唱蔡中郎。"此本不知较南宋盲词同异若何？要为东嘉《琵琶》祖本。《襄阳会》，元高文秀有《刘立德独赴襄阳会》杂剧，当自此出[①]。第五，在朱有燉《吕洞宾花月神仙会》杂剧中发现了院本的实例，即《长寿仙献香添寿》院本。

二、郑振铎

郑振铎在《中国俗文学史》第七章《宋金的杂剧词》中对金元院本的类名进行了研究，他认为"题目院本"皆是以咏歌舞踏来形容人之面貌体质的。"冲撞引首"或是院本的"引首"，即前半段的杂剧，所谓"艳段"。"打略拴搐"的"打略"即《芦浦笔记》中的"打调"，即街市戏谑的俗曲本子。"打略拴搐"，打略即打调，拴搐的意思一如宋人话本中的"得胜头回"，挑选出一本和欲搬演的正段院本能够发生一些关系的"艳段"，来做拴搐之用。

三、冯沅君

冯氏研究的一个重要贡献，是在《金瓶梅》中发现了《王勃》院本，她作于 1940 年的《金瓶梅词话中的文学史料》一文首次披露了这一珍贵的资料[②]。这是继王国维之后发现的第二个院本实例。此外，冯氏还具体研究了《柳青娘》、《白牡丹》、《货郎孤》、《说狄青》、《范蠡》等五个院本[③]。她的研究并不仅仅局限于本事上，还涉及到表演体制、源流、与亲缘艺术的关系等等，旁征博引，视野宏阔，功力深厚，堪称研究典范。

四、李啸仓

李氏的相关研究见《宋金元杂剧院本体制考》[④]，此文主要是对院本名目中"类名"进行诠释，然后以"类"系名，对相关剧目进

---

① 王国维《曲录·宋金杂剧院本部》。

② 冯沅君《金瓶梅词话中的文学史料》，《古剧说汇》，第 179 页。

③ 冯沅君《金院本补说》，《古剧说汇》，第 305 页。

④ 李啸仓《宋元伎艺杂考》，第 3 页。

行考释。"冲撞引首"即唐突冒犯，其内容是诚心挑剔别人毛病的。如《打三十》，必是讲一个人误把"打十三"说成"打三十"了，于是拿这说错话的人开玩笑。至于"院幺"，所谓"幺"即院本的异称，"院幺"是说以院本来作为北杂剧前段的意思。

五、谭正璧

谭氏的主要视点集中在院本的本事考证之上，其主要成果是《金院本名目考》，该文共考证金院本名目一百五十三种。其中考释了"和曲院本"十种，"上皇院本"九种，"题目院本"八种，"诸杂大小院本"五十四种，"院幺"七种，"诸杂院爨"十五种，"冲撞引首"十一种，"拴搐艳段"二十种，"打略拴搐"六种，"诸杂砌"十三种。对金院本名目内容的考释作出了重大贡献，但由于资料缺乏，其中有不少是推测之论，谭氏自己也认为"其中仅凭臆测而下断的也有不少，是否真确，尚待于将来得到更多的资料来证明"[①]。

六、胡　忌

与一般孤立研究金元院本本事的考证方法不同，胡忌先生更注重院本名目中的分类意义，这虽然是王国维首先使用的研究方法，但后续乏人。更重要的是，胡忌在其名作《宋金杂剧考》中根据分类所体现的表演形态考释剧目，是十分重要的研究方法。因此，胡忌考中的剧目虽然不算很多，但他依然是这一领域中创获最多的学者之一[②]。

七、赵山林

赵山林先生的研究是循谭正璧的思路和方法，对院本本事进行钩沉，其说或补谭考之所遗，或纠谭考之所谬，亦有不少新收获。他的《金院本补考》主要考释了以下诸剧：《壶春堂》、《金明池》、《错入内》、《杨柳枝》、《共粉泪》、《隔年期》、《锯周朴》、《击梧桐》、《太公家教》、《蓑衣百家诗》、《埋头百家诗》、《憨郭郎》、《张天觉》、

---

① 谭正璧《话本与古剧》，第229页。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第192－263页。

《没字碑》。其后，赵山林先生又发表了《宋杂剧金院本剧目新探》一文，对以下诸剧作了考证：《春从天上来》、《墙外道》、《方偷眼》、《梦周公》、《梅花底》、《烧枣孤》、《酸卖徕》、《隔帘听》、《不掀帘》、《一贯质库儿》、《断朱温爨》、《变柳七爨》、《开山五花爨》、《蔡伯喈》、《少年游》、《蝗虫艳》、《慈乌艳》、《虎皮袍》、《坐化》、《朕闻上古》、《变猫》、《走鹦哥》、《鹿皮》、《蛇师》、《悬头梁上》。

八、叶玉华

叶玉华著有《院本考》一文，未公开刊行，收入北京大学研究院文科研究所油印论文之十五，可惜未睹原文。20世纪40年代冯沅君著《古剧四考跋》时曾引用叶文云，叶先生在其《院本考》中，将“冲撞引首”、“拴搐艳段”合为一类，并据《宦门子弟错立身》、《水浒》及《辍耕录》所载院本名目，认为二者的性质皆是武术的，其中有拳技的表演[1]。

第三节 金元院本的著录、分类及其考释的依据与方法

一、金元院本的著录

著录金元院本名目的著作主要有以下六种：陶宗仪《南村辍耕录》卷二五“院本名目”条、《录鬼簿》、《宦门子弟错立身》、明刘兑《金童玉女娇红记》、明李诩《戒庵老人漫笔》卷三“供闲选胜各八”条、山西发现的明万历抄本《迎神赛社礼节传薄四十曲宫调》。此外，杜仁杰《庄家不识勾栏》散曲有“院本《调风月》”。

《录鬼簿》著录屈彦英编院本两种：“《一百二十行》及《看钱奴》院本。”

《宦门子弟错立身》第十二出提及的院本共七种：《四不知》、《双斗医》、《风流浪子两相宜》、《黄鲁直》、《打得底》、《马明王村里会佳期》、《搬运太湖石》。其中有三种见于《南村辍耕录·院本名

---

① 冯沅君《古剧四考跋》，《古剧说汇》，第65页。

目》，题名略有不同：《双斗医》、《马明王》、《太湖石》。

明初刘兑的《金童玉女娇红记》杂剧共有七处插演院本，所涉及的院本有：《说仙法》、《店小二哥》、《乾打手》、《黄丸儿》、《师婆旦》[①]。其中《黄丸儿》、《师婆旦》见于《南村辍耕录·院本名目》，但《师婆旦》院本名目作《师婆儿》。

明李诩《戒庵老人漫笔》著录了所谓"院爨八剧"：《三拖旦》、《大分界》、《琴家弄》、《看马胡孙》、《缠三旦》、《牵着骆驼》、《调猿挂铺》、《双捉壻》[②]。此八剧皆见于《南村辍耕录·院本名目》。

山西潞城南舍村发现的万历二年抄本《迎神赛社礼节传薄四十曲宫调》著录了院本八种：《错立身》、《改婚姻簿》、《劈马庄》、《三人齐》、《神杀忤逆子》、《双揲纸》、《土地堂》、《张端借鞋》。其中《劈马庄》、《双揲纸》见于《南村辍耕录·院本名目》，只是名目稍有不同，后者作《四偌劈马椿》、《双揲纸爨》。因此，《迎神赛社礼节传薄四十曲宫调》中的院本有金元的渊源。此外，李开先在嘉靖年间作院本《一笑散》中有《三枝花大闹土地堂》，但此院本非其创作，而是"改窜"[③]，故此剧或有金元院本之旧。

著录金元院本最为完备的是《南村辍耕录·院本名目》，共七百一十三种[④]。其中《春从天上来》两见，一载于"上皇院本"，一载于"打略拴搐"中的"列良家门"，可见内容不同，并非重出。《锯周朴》亦两见，一载"诸杂大小院本"，一载"诸杂砌"。又，《草名》两见，均载于"打略拴搐"，此二剧当为重出。减此二种，《南村辍耕录》著录的院本共计七百一十一种。

综上所述，以上诸书著录金元院本共计七百二十二种。其中《南村辍耕录·院本名目》七百一十一种。其他诸书所录去其重复者所余十一种，即，《录鬼簿》两种：《一百二十行》、《看钱奴》。《宦门子弟错立身》中五种：《四不知》、《风流浪子两相宜》、《黄鲁直》、

---

① 胡忌认为《店小二哥》、《乾打手》可能是"笼统的意会称呼"，不一定是院本的确名。《宋金杂剧考》，第269页。

② 明·李诩《戒庵老人漫笔》卷3"供闲选胜各八"条，第110页。

③ 明·李开先《院本短引》，《李开先集》，第857页。

④ 王国维《曲录》因未统计"打略拴搐"中的21种，故所计共690种。此外，王国维所依据的大约是四库全书本，比武进陶氏影元刻本少了两种，即"拴搐艳段"中的《抛绣球》和《眼药里》。

《打得底》、《马明王村里会佳期》。《金童玉女娇红记》中三种：《说仙法》、《店小二哥》、《乾打手》。《庄家不识勾栏》一种：《调风月》。当然，以上七百二十二种院本只是当时所有院本的一部分，据马致远【南吕·一枝花】散曲称，后唐庄宗"内藏院本三千段"，虽然不免有所虚夸，但马致远时代院本数量当在千种以上还是可信的。

此外，《迎神赛社礼节传薄四十曲宫调》中有六种也不见于院本名目：《错立身》、《改婚姻簿》、《三人齐》、《神杀忤逆子》、《土地堂》、《张端借鞋》。其中应当也有金元院本，但这些院本的时代不能确定，故未作统计。

兹将《南村辍耕录·院本名目》转录于下[①]：

唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸公调。院本，杂剧，其实一也。国朝，院本、杂剧始厘而二之。院本则五人。一曰副净，古谓之参军。一曰副末，古谓之苍鹘，鹘，能击禽鸟，末可打副净，故云。一曰引戏，一曰末泥，一曰孤装，又谓之五花爨弄。或曰：宋徽宗见爨国人来朝，衣装鞵履巾裹，傅粉墨，举动如此，使优人效之以为戏。又有焰段，亦院本之意，但差简耳。取其如火焰，易明而易灭也。其间副净有散说，有道念，有筋斗，有科泛。教坊色长魏、武、刘三人，鼎新编辑，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今乐人皆宗之。偶得院本名目，用载于此，以资博识者之一览。

1. 和曲院本

月明法曲　郓王法曲　烧香法曲　送使法曲　上坟伊州　烧花新水　熙州骆驼　列良瀛府　病郑逍遥乐　四皓逍遥乐　四酸逍遥乐　贺贴万年欢　揲廪降黄龙　列女降黄龙

2. 上皇院本

① 此据1980年中华书局点校本，其中类别的标序由笔者所加。

壶春堂　太湖石　金明池　恋鳌山　六变妆　万岁山　打草阵赏花灯　错入内　问相思　探花街　断上皇　打球会　春从天上来

3. 题目院本

柳絮风　红索冷　墙外道　共粉泪　杨柳枝　蔡消闲　方偷眼　呆太守　画堂前　梦周公　梅花底　三笑图　脱布衫　呆秀才　隔年期　贺方回　王安石　断三行　竟寻芳　双打梨花院

4. 霸王院本

悲怨霸王　范增霸王　草马霸王　散楚霸王　三官霸王　补塑霸王

5. 诸杂大小院本

乔托孤　旦判孤　计算孤　双判孤　百戏孤　哨啮孤　烧枣孤　孝经孤　菜园孤　货郎孤　合房酸　麻皮酸　花酒酸　狗皮酸　还魂酸　别离酸　王缠酸　谒食酸　三揲酸　哭贫酸　插拨酸　酸孤旦　毛诗旦　老孤遣旦　缠三旦　禾哨旦　哮卖旦　贫富旦　书柜儿　纸襕儿　蔡奴儿　剁毛儿　喜牌儿　卦册儿　绣箧儿　粥碗儿　似娘儿　卦铺儿　师婆儿　教学儿　鸡鸭儿　黄丸儿　棱角见（儿）　田牛儿　小丸儿　丑奴儿　病襄王　马明王　闹学堂　闹浴堂　宽布衫　泥布衫　赶汤瓶　纸汤瓶　闹旗亭　芙蓉亭　坏食店　闹酒店　坏粥店　庄周梦　花酒梦　蝴蝶梦　三出舍　三入舍　瑶池会　八仙会　蟠桃会　洗儿会　藏阄会　打五脏　兰昌宫　广寒宫　闹结亲　倦成亲　强风情　大论情　三园子　红娘子　太平还乡　衣锦还乡　四论艺　殿前四艺　竞敲门　都子撞门　呆大郎　四酸擂　问前程　十样锦　长庆馆　癞将军　两相同　竞花枝　五变妆　洪福无疆　白牡丹　赤壁鏖兵　穷相思　金坛谒宿　调双渐　官

吏不和　闹巡铺　判不由己　大勘刀　同官不睦　闹平康　赶门不上　卖花容　同官贺授　无鬼论　四酸讳偌　闹棚阑　双药盘街　闹文林　四国来朝　双捉婿　酒色财气　医作媒　风流药院　监法童　渔樵问话　斗鹌鹑　杜甫游春　鸳鸯简　四酸提候　满朝欢　月夜闻筝　鼓角将　闹芙蓉城　双斗医　张生煮海　赊馒头　文房四宝　谢神天　陈桥兵变　双揭榜　朦哑质库　双福神　院公狗儿　告和来　佛印烧猪　酸卖徕　琴剑书箱　花前饮　五鬼听琴　白云庵　迓鼓二郎　坏道场　独脚五郎　卖花声　进奉伊州　错上坟　医五方　打五铺　拷梅香　四道姑　隔帘听　硬行蔡　义养娘　啮师姨　论秋蝉　刘盼盼　墙头马　刺董卓　锯周朴　四柏板　大论谈　牵龙舟　击梧桐　淬蓝桥　入桃园　双防送　海棠春　香药车　四方和　九头顶　闹元宵　赶村禾　眼药孤　两同心　更漏子　阴阳孤　提头巾　三索债　防送哨　偌卖旦　是耶酸　怕水酸回回梨花院　晋宣成道记

6. 院幺

海棠轩　海棠园　海棠怨　海棠院　鲁李王　庆七夕　再相逢　风流婿　王子端卷帘记　紫云迷四季　张与梦孟杨妃　女状元春桃记　粉墙梨花院　妮女梨花院　庞方温道德经　大江东注　吴彦举　不抽关　不掀帘　红梨花　玎珰天赐暗姻缘

7. 诸杂院爨

闹夹棒六幺　闹夹棒法曲　望瀛法曲　分拐法曲　送宣道人欢　逍遥乐打马铺　撺采延寿乐　讳老长寿仙　夜半乐打明星　欢呼万里　山水日月　集贤宾打三教　打白雪歌　地水火风　夜深深三磕胞　佳景堪游　琴棋书画　喜迁莺剁草鞋　太公家教　十五郎　滕王阁闹八妆　春夏秋冬　风花雪月　上小楼　衮头子　喷水胡僧　打注论语　恨秋风　鬼点偌　诗书礼乐　论语谒食　下角瓶大医淡　再游恩地　累受恩深　送羹汤放火

子　擂鼓孝经　香茶酒果　船子和尚四不犯　徐演黄河　单兜望梅花　皇都好景　四偌大提猴　双声迭韵　上皇四轴画　三偌一卜　调猿卦铺　倬刀馒头　河转迓鼓　背箱伊州　酒楼伊州　蓑衣百家诗　埋头百家诗　偷酒牡丹香　雪诗打樊哙　抹面长寿仙　四偌卖诨　四偌祈雨　松竹龟鹤　王母祝寿　四偌抹紫粉　四偌劈马椿　截红闹浴堂　和燕归梁　苏武和番　爨汤六幺　河阳舅舅　偌请都子　双女赖饭　一贯质库儿　私媒质库儿　清朝无事　丰稔太平　一人有庆　四海民和　金皇圣德　皇家万岁　背鼓千字文　变龙千字文　摔盒千字文　错打千字文　木驴千字文　埋头千字文　讲来年好　讲圣州序　讲乐章序　讲道德经　神农大说药　食店提猴　人参脑子爨　断朱温爨　变二郎爨　讲百果爨　讲百花爨　讲蒙求爨　讲百禽爨　讲心字爨　变柳七爨　三跳涧爨　打王枢密爨　水酒梅花爨　调猿香字爨　三分食爨　煎布衫爨　赖布衫爨　双揲纸爨　谒金门爨　跳布袋爨　文房四宝爨　开山五花爨

8. 冲撞引首

打三十　打谢乐　打八哥　错打了　错取鬼　说狄青　憨郭郎　枝头巾　小闹掴　莺哥猫儿　大阳唐　小阳唐　歇贴韵　三般屎　大惊睡　小惊睡　大分界　小分界　双雁儿　唐韵六贴　我来也　情知本分　乔捉蛇　铛锅釜灶　代元保　母子御头　嘴苗儿　山梨柿子　打淡的　一日一个　村城诗　胡椒虽小　蔡伯喈　遮截架解窄砖儿　三打步　穿百倬　盘榛子　四鱼名　四坐山　提头带　天下乐　四怕水　四门儿　说古人　山麻秸　乔道场　黄风荡荡　贪狼观　通一母　串梆子　拖下来　哑伴哥　刘千刘义　欢会旗　生死鼓　捣练子　三群头　酒糟儿　净瓶儿　卖官衣　苗青根白　调笑令　斗鼓笛　柳青娘　论句儿　请车儿　身边有艺　调刘衮　霸王草　难古典　左必来　香供养　合五百　妳妳嗔　一借一与　已已己　舞秦始皇　学像生　支道馒头　打调劫　驴城白守　呆木大　定魂刀　说罚钱　年纪大小　打扇　盘蛇　相眼　告假　捉记　照

淡矇哑　投河略通　调贼　多笔　佥押　扯状　罗打　记水求楞　烧奏　转花枝　计头儿　长娇怜　歇后语　芦子语　迴且语　大支散

9. 拴搐艳段

襄阳会　驴轴不了　抛绣球　鞭敲金镫　门帘儿　天长地久　眼药里　衙府则例　金含楞　天下太平　归塞北　春夏秋冬　斗百草　叫子盖头　大刘备　石榴花诗　哑汉书　说古捧　唱拄杖　日月山河　胡饼大　嘴揾地　屋裹藏　骂吕布　张天觉　打论语　十果顽　十般乞　还故里　刘金带　四草虫　四厨子　四妃艳　望长安　长安住　骂江南　风花雪月　错寄书　睡起教柱　打婆東　三文两扑　大对景　小护乡　少年游　打青提　千字文　酒家诗　三拖旦　睡马杓　四生厉　乔唱诨　桃李子　麦屯儿　大菜园　乔打圣　杏汤来　谢天地　十只脚　请生打纳　建成　缚食　球捧艳　破巢艳　开封艳　鞍子艳　打虎艳　四王艳　蝗虫艳　撅子艳　七捉艳　修行艳　般调艳　枣儿艳　蛮子艳　快乐艳　慈鸟艳　眼裹乔　访戴众半　陈蔡　范蠡　扯休书　鞭寨　金铃　感吾智　诸宫调　杴杋扫竹　雕出板来　套靴　舌智　俯饭　钗发多　襄阳府　仙哥儿

10. 打略拴搐

星象名　果子名　草名　军器名　神道名　灯火名　衣裳名　铁器名　书集名　节令名　韭菜名　县道名　州府名　相扑名　法器名　乐人名　草名　军名　门名　鱼名　菩萨名

——睹扑名

照天红　琴家弄　著棋名　衮骰子　闷葫芦　握龟

——官职名

说驾顽　敲待制　上官赴任　押剌花赤

——飞禽名

青鹄　老鸦　厮料　鹰鹞雕鹘

——花名

石竹子　调狗　散水

——吃食名

厨难偌　蘑菇菜

——佛名

成佛板　爷娘佛

——难字儿

盘驴　害字　刘三　一板子

——酒下拴

数酒　三元四子

——唱尾声

孟姜女　遮盖了　诗头曲尾　虎皮袍

——猜谜

杜大伯　大黄

——和尚家门

秃丑生　窗下僧　坐化　唐三藏

——先生家门

入口鬼　则要胡孙　大烧饼　清闲真道本

——秀才家门

大口赋　六十八头　拂袖便去　绍运图　十二月　胡说话　风魔赋　疗丁赋　牵着骆驼　看马胡孙

——列良家门

说卦象　由命赋　混星图　柳簸箕　二十八宿　春从天上来

——禾下家门

万民快乐　咬得响　莫延　九斗一石　共牛

——大夫家门

三十六风　伤寒　合死汉　马屁勃　安排锹镢　三百六十骨节　撒五谷便痈赋

——卒子家门

针儿线　甲仗库　军闹　阵败

——良头家门

方头赋　水龙吟

——邦老家门

脚言脚语　则是便是贼

——都子家门

后人收　桃李子　上一上

——孤下家门

朕闻上古　刁包待制　绢儿来

——司吏家门

罢笔赋　事故榜

——仵作家门

一遍生活

——撅俫家门

受胎成气

11. 诸杂砌。

模石江　梅妃　浴佛　三教　姜武　救驾　赵娥娥　石妇吟　变猫水母　玉环　走鹦哥　上料　瞎脚　易基　武则天　告子　拔蛇　鹿皮　新太公　黄巢　恰来　蛇师　没字碑　卧草　衲袄　封碑　锯周朴　史弘肇　悬头梁上

二、金元院本的分类标准及其意义

院本名目共分十一类，即“和曲院本”、“上皇院本”、“题目院本”、“霸王院本”、“诸杂大小院本”、“院幺”、“诸杂院爨”、“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”、“诸杂砌”等。但这些类别划分的标准并不一致，有的是根据题材进行划分的，如“上皇院本”、“霸王院本”；有的是根据表演形态进行区分的，如“和曲院本”、“题目院本”、“院幺”、“诸杂院爨”、“诸杂砌”等；有的是根据功能进行划分的，如“拴搐艳段”、“打略拴搐”等；还有一类，笼统称之为“诸杂大小院本”。准确诠释这些类名，不仅为我们确定院本内容提供了依据，而且有助于深化我们对金元院本演出形态的认识。

以题材为分类标准的院本是以剧中主要人物命名的，共有两类："上皇院本"与"霸王院本"。这两类院本分别以"上皇"和"霸王"为题材，其中"霸王院本"有剧目六种：《悲怨霸王》、《范增霸王》、《草马霸王》、《散楚霸王》、《三官霸王》、《补塑霸王》。所演自然为项羽事，剧目《范增霸王》、《散楚霸王》可证。

以表演为分类标准的院本是以其表演形态的特征命名的，共有五类："和曲院本"、"题目院本"、"院幺"、"诸杂院爨"、"诸杂砌"。通过这些表演分类，我们可以获取以下信息：首先，金元院本的表演形态包括"和曲"、"题目"、"幺"、"爨"、"砌"等，故而以其为名，至于其在表演上的具体涵义待下文详述。当然，还有其他表演形态，如"诸杂大小院本"，实际上也是以表演形态命名的，而且是院本的主要形态（理由详本章第十节）。其次，表明大多数的表演形态院本在表演形式上比较单一，除个别种类外，尚未进行整合。但是，在以上诸种院本中已经出现综合性的类别，如"院幺"，尽管数量不大，但已孕育出未来"真戏曲"的基本雏形，这种雏形与下文中功能性院本对推动北杂剧的形成起了至关重要的作用。

以功能为分类标准的院本是以其在整个演出过程中所起的作用命名的，共有三类："冲撞引首"、"拴搐艳段"、"打略拴搐"。所谓"引首"自然是在剧前演出的；所谓"拴搐"，即捆绑，也即"插入"剧中之意（说详本章第七节）。宋代的《官本杂剧段数》与金元的《院本名目》有一个重要区别："杂剧段数"没有分类，而"院本名目"则进行了分类。这说明"杂剧段数"是单独演出的，是独立存在的戏剧，这与宋代的短剧性质是吻合的。即使是在一次演出中，有若干杂剧段数轮番上演，其相互关系也是并列的，互不统属，《武林旧事》"圣节"中教坊伶人演出的《三京下书》、《杨饭》、《四偌少年游》诸剧即如此。而"院本名目"中功能性院本表明其非独立的演出单元，已经成为一场戏中的有机组成部分，即某个规模较大的院本，或杂剧，或南戏的附庸，成为随时可以被纳入整体的类型化单元。这种现象说明金元院本已经具有综合性的功能，这种功能使得分散的诸种独立的小剧开始纳入进大戏的框架，从而揭示出后世"真戏曲"的形成过程及形成方式，这是金元院本分类的重要意义。

有一个问题需要提出，为何不用统一的标准进行分类？比如专用表演形态，或功能？不同的分类标准势必造成分类上的逻辑交叉，如在“诸杂院爨”中有《上皇四轴书》院本，“冲撞引首”中有《霸王草》院本，“诸杂院爨”中有《闹夹棒六幺》、《闹夹棒法曲》、《望瀛法曲》、《讳老长寿仙》等和曲院本，既然如此，为何要将其分散插入不同的类别？从分类的角度看，这样做的目的显然是为了强调某些主分类之外的次分类，如果我们视表演分类为主分类的话，那么功能分类与题材分类就成为当时伶人需要特别强调的东西，故而将其单列。问题是，功能类院本与题材类院本何以需要强调？功能院本之所以被单列，当然是因为其在整体化过程中的作用。对此，我们上文已有阐释，至于题材院本，详本章第五、第六节的论述。

三、金元院本的考释依据与方法

现存金元院本“名目”数量庞杂，共七百二十二种，但剧名多数仅二三字，大多模棱两可，如“母子”、“变猫”，或者范围过大，无法确立具体内容。如“黄巢”、“武则天”、“水龙吟”、“唐三藏”、“三教”等等。如果仅仅根据寥寥数字的剧名进行考释，难免有捕风捉影之嫌。因此，确立考释的方法与原则，对于金元剧目研究就显得十分重要。

1. 根据后世所保存的金元院本进行考释。

虽然独立存在的金元院本已难寻踪影，但现存的元明戏曲中仍保留着若干穿插在其中的院本，如《双斗医》、《长寿仙献香添寿》、《针儿线》、《清闲真道本》等，然后据此确立《院本名目》中类似剧目的形态，并作为剧目内容的选择标准。在探讨剧目具体内容时，经常遇到的困难是，由于剧名过于简单，符合题意者不一，往往存在多种选择，如何取舍，就成为颇费踟蹰的事情。此时，我们便可依据现存的金元院本确立同类剧目的表演风格，再作定夺。

2. 根据文献对院本的直接记载来确认其表演形态，然后据此考释。

院本是源自宋代官方演出机构诸种表演形式的综合体，金代得到进一步的发展，其体制复杂，并不只有一种“体”，观《南村辍耕录》中的《院本名目》所包括的多样化形态即知。因此，不能用某

种固定的体式来理解与描述“院本”。其主要形态如下。

第一，谐剧。这是金元院本表演形态的基调，是我们据此诠释院本的主导性看法。夏庭芝《青楼集志》：“院本大率不过谑浪调笑，杂剧则不然。”故此，又有所谓“笑乐院本”一名。《水浒传》、《金瓶梅》皆有笑乐院本的演出，《王矮虎大闹东平府》第三折：“做几段笑乐院本，搬演些节义戏文。”杨景贤《西游记》第六出《村姑演说》对院本表演形态作了以下描述：“（姑唱）咿咿呜呜吹竹管，扑扑通通打牛皮。见几个无知，叫一会闹一会。【雁落儿】见一个粉搽白面皮，红絟着油鬏髻。笑一声打一棒椎，跳一跳高似田地。（张云）这是做院本的。”

第二，爨弄。院本名目中有“诸杂院爨”一目，有院本一百零七种，如《人参脑子爨》、《断朱温爨》、《变二郎爨》、《讲百果爨》等。我们在《宋代官本杂剧剧目研究》一章《爨体之剧剧目考》中曾概括了爨体的五种表演形式：足部的舞蹈动作、以歌伴舞、化装扮演、表演幻术、念颂诙谐的诗词歌赋。此外，在“诸杂院爨”的爨体中还包括了真人扮演的傀儡，详后《“诸杂院爨”的形态及剧目考》一节。

第三，诸宫调。诸宫调也属于院本，院本名目中的“拴搐艳段”，就有“诸宫调”。《万历野获编》卷二五：“金章宗时董解元西厢尚是院本模范，在元末已无人能按谱唱演者，况后世乎。”[①] 清刘禧延《中州切音谱赘论》：“金章宗时董解元西厢，别系弹唱院本，其用韵之宽，犹是词例。”[②]

第四，舞队。院本名目中的“冲撞引首”有部分剧目与《武林旧事》卷二的“大小全棚傀儡”中舞队名相合，所以胡忌先生认为“冲撞引首内是有一部分舞队演出的”[③]。《雍熙乐府》卷一【醉花阴·灯夕】：“出队子则见那红光显耀，似祥云罩碧霄，则见那花灯儿不离了这一周遭。更有那滚灯儿鳌山前后绕，恰便似万万朵金莲开放了。刮地风玉兔金乌日月高（呀），普天下万国来朝。有西池王母祥云罩，彩云间瑞霭飘飖。上面有七真传道，更有那八仙请教。

① 明·沈德符《万历野获编》卷25“杂剧院本”条，第649页。

② 清·刘禧延《中州切音谱赘论》，《新曲苑》第6册，第5页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第244页。

有金童和玉女捧着仙桃，更有那长寿仙世不老，引着那虎鹿猿鹤高高的展开看经教，写着那贺丰年万万朝，四门子有千般队舞安排了：有八蛮来进宝，率领般簇献锦袍，有玲珑玉带宝嵌着，献象牙白水犀牛角，玻璃瓶珊瑚玛瑙。古水仙子冬冬冬画鼓敲，响珰珰锣声相衬着。见见见傀儡儿齐来，一个个手擎着珍宝，出出出绕周围转几遭，他他他端的是难画难描：是是是院本做一段《乔教学》，贺贺贺一齐的舞起《村田乐》，庆庆庆庆佳节赏元宵。”

第五，说唱。院本名目中有许多以“说”、“数”、“讲”为名的剧目，这些剧目大多与说唱有关，如《说狄青》、《说古捧》、《说古人》、《说贺顽》、《说罚钱》、《数酒》、《讲来年好》、《讲圣州序》、《讲乐章序》、《讲道德经》、《神农大说乐》等。有些剧目是有各种“名称”构成，其表演方式，当亦以说唱为主，如《星象名》、《果子名》、《草名》、《军器名》、《神道名》、《灯火名》、《衣裳名》、《针器名》、《县道名》、《州府名》、《相扑名》、《法器名》、《睹扑名》等。

第六，杂技。如撮弄，明胡应麟《少室山房笔丛》卷二五《庄岳委谈下》：“撮弄为云机社……撮弄盖元人院本所从出也。”《金瓶梅词话》：“乐人撮弄杂耍回数，就是笑乐院本。”

此外，院本中还有傀儡戏，甚至有歌唱，说详“诸杂大小院本”之《禾哨旦》剧考。

3．根据后世同名剧本剧目确立金元院本的内容。

中国戏曲具有很强的因袭性，尤其是题材的因袭，这就为我们“以后溯前”的考释方法提供了依据。如“上皇院本”中有《太湖石》，而《太和正音谱·古今无名氏杂剧》中有《搬运太湖石》；院本中有《芙蓉亭》，而《录鬼簿》载王实甫著有《韩彩云丝竹芙蓉亭》；院本中有《庄周梦》，天一阁本《录鬼簿》载史九敬先著有《破莺燕蝴蝶庄周梦》；院本中有《藏阄会》，天一阁本《录鬼簿》载关汉卿有佚失杂剧《藏阄会》；院本中有《双斗医》，而《太和正音谱·古今无名氏杂剧》中有《双斗医》；院本中有《杜甫游春》，《录鬼簿》载范康有杂剧《曲江池杜甫游春》，这种传世的，或保持在各种著录中的同名戏曲约有三十余种。事实上，元杂剧有不少是由院本改编而成。元代早期剧作家杨显之一名“杨补丁”，有人认为是因为经常和关汉卿商酌剧本，然后加以修改而得名。但据元人贾仲明

吊词所云，是因为他在“幺末中补缺加新令，皆号为杨补丁”。幺末即杂剧，源于院本之“院幺”，“院幺”比杂剧略为简单，杨显之对其“补缺加新令”后，成为“幺末”也即杂剧的，说明杨显之的不少剧本是对院本在情节上进行增补、音乐上添加新令而成。《录鬼簿》“杨显之”名下有杂剧《师婆旦》，《院本名目》正有《师婆儿》，杨显之的《师婆旦》当据此“补缺加新令”后而成。明初刘兑的《金童玉女娇红记》杂剧所插演的院本就有《师婆旦》，可见《师婆儿》即《师婆旦》。

4. 根据伎艺传承与发展的谱序来确立金元院本的内容和形态。

戏剧作为一种表演艺术，其伎艺方式有时比“本事”更为重要，在某种意义上，伎艺决定了表演形态。伎艺和叙事相比，事件只是戏剧的外形，而伎艺表演才是戏剧的内核，我们看宋金的演剧，发现其戏谑打趣的方式往往相似，而所演述之事则可因时因地不断变化。可见，叙事可以更换，但伎艺则一以贯之。因此，在研究以“段数”和“名目”存在的戏剧时，要注意避免传统的“本事考”陷阱，戏剧研究与小说之类文本研究在方法上的不同之处就在于此。由于伎艺具有顽强承袭性，我们便可从伎艺传承与发展谱序的角度来考察这些剧目，由后世依然沿袭的伎艺中合理想象当初的表演形态，作为戏剧之“形”的事虽已不存，但作为表演之“质”的艺犹存，这就为我们以后溯前的研究提供了理论的支撑，也即可以从明清依然存活的伎艺反构宋金的戏剧形态。在本书对剧目的考察中，往往有“述例”一节，所述之例元明皆有，其依据和作用就在与此。我们在后边对此将有详细的讨论。

5. 根据院本名目中的剧名和“类名”确定其内容和形态。

名目中有的剧名具有单一性，据其剧名即可知其内容，如《苏武和番》、《锯周朴》、《舞秦始皇》等等。至于“类名”，院本名目共分十一类，即和曲院本、上皇院本、题目院本、霸王院本、诸杂大小院本、院幺、诸杂院爨、冲撞引首、拴搐艳段、打略拴搐、诸杂砌等。这些类名，有的是据题材进行划分的，有的是据表演形态进行区分的，有的是根据功能进行划分的，有的无法归属，笼统称之为“诸杂大小院本”。对于这些类名，需要准确界定其含义，甄别相互之间的细微差别，如“拴搐艳段”与“打略拴搐”，如此，方能为

我们确定院本内容提供依据。此外，还有一种名目虽未列入以上原书中的类名，但实际上也具有确定表演形态类别的意义，如“提猴”之剧、“哨”之剧、“偌”之剧、“酸”之剧等等。这些类名为我们考察院本名目给出了一个限定条件，缩小了我们的考察范围，提供了解决问题的线索，值得高度重视。

6. 根据相关艺术品种的题材确定院本的内容。

这是因为中国戏曲的发展广泛地综合了诸多伎艺因子，尤其是说唱伎艺，如诸宫调、话本、影戏、傀儡戏等等，从而使其相互间具有密切地相关度，许多题材相互因袭。如院本名目中的“诸杂大小院本”中有《调双渐》院本，但金人已有《双渐豫章城》诸宫调，见《西厢记》诸宫调“断送引辞”，《水浒传》第五十一回有白秀英说唱《豫章城双渐赶苏卿》话本。又如“诸杂院爨”中有《河转迓鼓》院本，“诸杂大小院本”中有《迓鼓二郎》院本，宋官本杂剧段数中有《迓鼓儿熙州》、《迓鼓孤》杂剧，“迓鼓”是宋代的一种夹杂优人词的军舞，据《续墨客挥犀》卷七载，该舞为北宋王子醇所创，“其举动武装之状，与优人之词”。元曲中有【村里迓鼓】、【大迓鼓】等曲牌。又如“诸杂大小院本”中的《鸳鸯简》院本，叙裴少俊与洛阳李总管之女私奔之事，金代有《井底引银瓶》诸宫调。“打略拴搐”中的《虎皮袍》院本，本于《集异记》的崔韬故事，金代有《崔韬逢雌虎》诸宫调。关于院本与宋人话本彼此袭用的题材，据胡士莹先生研究，约有三十余种[1]。

7. 根据题材来源的倾向性确定院本的内容。

宋代杂剧与金元院本的素材有一定的取向，从内容上看，演述情爱类、妓女类、历史类的故事较多；从形态上看，取自含有韵语类的传奇较多，这就为我们确定院本的本事提供了参照，也为我们的考察给出了一个具有指向意义的坐标。根据我们的考释，院本与杨湜的《古今词话》尤为密切，如《共粉泪》、《方偷眼》等皆取材于该书（说详后），其他如《丽情集》、《本事诗》、《青琐高议》、《绿窗新话》、历史演义，以及蒙求字书等通俗读物也甚有关联。此外，志怪传奇如《太平广记》等也是院本的重要取材来源，赵山林已经

① 胡士莹《话本小说概论》，第91页。

指出了这一点①。

第四节　《四道姑》、《呆秀才》院本的发现及现存金元院本

独立的金元院本没有一本被保留传世，现存的早期院本皆作为插演残留在元明杂剧中。目前，能被确定的金元院本有以下八种。

一、《四道姑》院本

《四道姑》院本著录于院本名目中的《诸杂大小院本》。该院本见孟称舜《新镌古今名剧柳枝集》本《张生煮海》第二折：

(正旦同四旦扮毛女打鱼鼓简子上云)一日清闲一日仙，六人和合得安然。丹田有宝休求道，对景无心莫问禅。

【出队子】(正旦)好酒的肝横胆乍，逞粗豪人惧他。古来的刘伶因酒卧荒沙，李白江心掬月华，酒送了人心猿和意马。

天向一中分造化，人从心上起经纶。天人岂有两般意，道不虚行只在人。

【幺】好色的千金之价，恋风流美艳娃，娇容体态最堪夸，人死人生皆为他，色送了人心猿和意马。

一物其来有一身，一身还有一乾坤。需知万物皆于我，肯把三才别立身。

【幺】若说着财多胆大，论石崇是土豪家。荣华富贵不须夸，丧命倾身曾犯法，财送了人心猿和意马。

桑田成海又成田，一霎那堪过百年。拨转顶门关棙子，阿谁不是大罗仙。

【幺】争气的心粗胆大，不由人不怒发。说长说短斗争差，惹祸招灾则为他，气送了人心猿和意马。(众旦同唱介)

【幺】我将这酒仙辞罢，色中情都毕罢。我将这世间财宝不争他，气吁在空中撇漾下，我牢锁定心猿和意马。

---

① 赵山林《金院本补考》。

（四旦同上拜介云）稽首同共游山玩水走一遭去。

【十棒鼓】（正旦）将家私弃了，且向山间林下，盖竹篱茅舍两三家，赏红叶黄花。我待学当日劭平，劭平多种瓜，嫩采茶芽，闲看青山猿戏耍，看麋鹿衔花，舟横古渡，古渡整钓槎，出家儿最无牵挂。将黄庭道经，在夕阳西下读罢，闲来时简子鱼鼓打，便是生涯。（同下）

我们将上述表演视为插演之院本，依据有二。

第一，以上孟称舜本《张生煮海》和《元曲选》本相比，乃多出的一段，此多出一段，较正文低两格书之，《诚斋乐府》亦有此例。孙楷第认为，即院本窜入之体①。

第二，以上插演明显与元杂剧的体制不合。元杂剧中，共使用【出队子】十二次，全部出现在黄钟宫剧套中，其音乐体制是先用【醉花荫】，接【喜迁莺】，再接【出队子】，无一例外。惟有此剧，一开始便是【出队子】，而后再出宫调，即【南吕·一枝花】，很明显，从元剧体制看，这是正剧开始前的一段院本插演。

此院本笔者认为即“诸杂大小院本”中的《四道姑》。剧中的“四旦扮毛女”，即四位道姑。毛女故事见《列仙传》卷下：“毛女者字玉姜，在华阴山中，猎师世世见之，形体生毛，自言秦始皇宫人也。秦坏流亡入山避难，遇道士谷春教食松叶，遂不饥寒，身轻如飞。”唐沈汾《续仙传》亦载其事迹。此后，毛女便被视为仙姑，宋苏汉臣绘有《毛女图》，明人绘有《毛女仙姑图》②，《元曲选》本《张生煮海》第二折由正旦扮毛女，提示云“正旦改扮仙姑上”，可见毛女即仙姑。不同的是，孟称舜本《张生煮海》共以四旦扮毛女，实际上，毛女在后面的剧情中只一人，四旦所扮乃四道姑。

二、《呆秀才》院本

《呆秀才》院本著录于院本名目中的“题目院本”。朱有燉杂剧《李亚仙花酒曲江池》第四折有一段诸秀才的打诨。此段打诨置于该

① 孙楷第《戏曲小说书录解题》，第434页。

② 明·汪砢玉《珊瑚网》卷47。

折正戏开始之前，由考试官（正净）、郑元和（末）、歪秀才（外净）、假秀才（贴净）插科打诨一场，明显的带有院本插入的痕迹：

（正净酸孤幞头绿袍扮上）下官是考试官，昨日诸生应举，只有个郑秀才学得好，将他文字批了第一名，今日唤过那几个秀才来，再看他每学问如何。

（做唤末净科，末同外净、贴净上）小生是郑秀才，这个是歪秀才，这个是假秀才，考官呼唤，有何指教？

（正净）你三个秀才今日何不吟诗一首？

（末）请考官出题。

（正净抬起脚云）秀才我出蹄了。

（打住，末）不是这蹄，是诗的题目。

（正净）我不知是甚木，松木、柏木、香楠木、榆木、柳木、杉桠木，彼楼边有个小目，西门里有个老目，他都是些色目。

（打住，末）吟诗好歹要有个题目，考官出题目，小生好吟诗。

（正净）我也不会出题，我有两句诗，下韵来不的，你续我诗的下韵。（正净念）闻道萱堂白发鲜，晨昏奉侍可心专。

（末念）一心早晚供甘旨，孝敬犹如孝祖先。

（正净）秀才是好俊儒流，赏他一个纱幞头。

（正净取下幞头与末科，末将幞头出，见二净科，二净云）小生二人文学较低，尊兄请教。

（末）适来考官有两句诗，我续下韵。

（二净）请道，高才，高才。

（末续念）一心早晚供甘旨，孝敬犹如孝祖先。

（二净）小生记了。

（正净唤外净）歪秀才过来。

（外净上，正净云）我有两句诗，你续下韵。（正净念）红粉佳人二八年，天生匹配好姻缘。

（外净续念）一心早晚供甘旨，孝敬犹如孝祖先。

（正净）打出去，你的个老婆这等打紧。

（外净下，正净）唤假秀才过来。

（贴净上，正净）我有两句诗，你续下韵。（正净念）乌嘴骑来未解鞯，槽头拴下可曾牵。

（贴净续念）一心早晚供甘旨，孝敬犹如孝祖先。

（正净）打、打、打出去，你那祖上变驴了。

（贴净下，正净又唤郑秀才科，末上，正净云）郑秀才，你再续两句：骏马轻鬃尾，金鞍才鞴起。

（末续念）忙把玉鞭敲，一日行千里。

（正净）秀才委实才高，赏他一领绿袍。

（正净脱了绿袍与末科，末出见二净，二净云）好哥，再请教请教。

（末念）忙把玉鞭敲，一日行千里。

（正净唤二净）你这两个歪假秀才也，无用，只同续一首诗罢，听我念。（正净念）寺在山门里，一塔凌空起。

（二净续念）忙把玉鞭敲，一日行千里。

（正净）打、打、打，郑秀才的说匹马便行千里，你的说一座塔，怎地塔也行千里？今番改了来。

（正净又唤郑秀才）你今番对一对句，听我道。（念云）青杏乌梅能解渴。

（末）黄精白合可充饥。

（正净）好，好秀才，聪明啅嗻，赏他一对朝靴。

（正净脱下靴与末了，末见二净，二净云）恰才考官骂，不要小生依哥的，今番改了，只学一两个字儿，适来哥怎对来？

（末念）黄精白合可充饥。

（二净）谢的哥，俺记了，不要上面四字，只记“可充饥”、“可充饥”三字。

（正净唤二净）你二人也对一联。（正净念）千里浮云能蔽日。

（二净）一抛稀屎可充饥。

（正净）打、打、打、打出去，这厮口不干净了。

（二净下，末）多谢考官老先生相待，小生就辞别了，明日以待琼林之宴。

（末下，正净）好秀才，好秀才，我的衣裳都赏他了，靴也赏了，帽也赏了，唱个曲儿家去。（唱）【收江南】俺在这棘围中考试忒防过，你便考官清干待如何。将俺这老酸落得笑呵呵，怎过活，这的是风流不在着衣多。

我们将此段插演确立为金元院本，不仅因为其表演形态与院本的“笑耍”性质相吻合，而且作者朱有燉（1379－1439）乃朱元璋之孙，生活在明初，其所作杂剧直承元代杂剧，其戏曲文本的表达方式不见于后人，而可在元刊杂剧中找到渊源，如“一折了”、“做意”、“队戏”[①] 等等。再者，就在《李亚仙花酒曲江池》一剧第三折中还插入了金元院本《酒色财气》（详后），因此，以上插演当为金元院本的遗存。

但此段院本之名的确立颇费斟酌，剧中三位秀才加上考官总共四“酸”进行打诨，其中考官为“酸孤”所扮，并自称“老酸”，而院本名目也确有若干“四酸”之剧，如《四酸逍遥乐》、《四酸讳偌》、《四酸擂》、《四酸提猴》等，但皆与该院本内容不类。细绎其剧，发现该院本与院本名目中的《呆秀才》相合。从脚色看，本剧虽有三位秀才打诨，但产生“笑耍”效果的是扮歪秀才的外净与假秀才的贴净，而这二净实际上只有“一净”。原因是，以上院本包含三个包袱：祖先变驴、塔行千里、口不干净。此三节中，只有第一节《祖先变驴》由二净各自作答，但点题者是假秀才；其余两节，“二净”同时作答，二净合而为一。从内容看，该院本以秀才的不学无术、生搬硬套作为取笑对象，符合“呆秀才”的题意。从表演形态看，《呆秀才》属于“题目院本”，亦即所谓“合生”。本插演以出题凑句续诗为戏乐，与“合生”起令、随令的表演形态相合。根据以上三种理由，我们将该院本定为《呆秀才》。当然，在没有直接证据的前提下，以上分析只是一种推论，得出的结论仅提供一种可能的指向。

---

① 朱有燉《新编东华仙三度十长生》：“众参十长生队子上，摆定。”《诚斋杂剧》。

三、《长寿仙献香添寿》院本

此院本由王国维首先发现，并著录于《宋元戏曲史·元院本》一章中，但该院本不见于《院本名目》，因其存于明初杂剧之中，王氏断其为元院本。该院本保存在朱有燉《吕洞宾花月神仙会》第二折中，全文如下：

（办净同捷讥、付末、末泥上，相见了，做院本《长寿仙献香添寿》。院本上）

捷云：歌声才住，

末泥云：丝竹暂停；

净云：俺四人佳戏向前。

付末云：道甚清才仙乐？

捷云：今日双秀才的生日，您一人要一句添寿的诗。

捷先云：桧柏青松长常四时，

付末云：仙鹤仙鹿献灵芝；

末泥云：瑶池金母蟠桃宴，

付净云：都活一千八百岁。

付末打云：这言语不成文章，再说！

净云：都活二千九百岁。

付末云：也不成文章。

净云：有了，有了！都活三万三千三百岁，白了髭髯白了眉。

付末云：好，好，到是一个寿星。

捷云：我问你一人要一件祝寿底物。我有一幅画儿，上面三个人儿：两个福禄星君，一个南极老儿。

付末云：我有一幅画儿，上面四科树儿：两科是青松翠柏，两科是紫竹灵芝。

末泥云：我有一幅画儿，上面两般物儿：一个是送酒黄鹤，一个是衔花鹿儿。

净趋抢云：我也有。我有一幅画儿，上面一个靶儿，我也不识是甚物，人都道是春画儿。

付末打云：这个怎底将来献寿？

净云：我子愿得欢会长生。

净趋抢云：俺一人要两般乐器，一般是丝，一般是竹，与双秀才添寿咱。

捷云：我有一个玉笙，有一架银筝，就有一个小曲儿添寿，名是【醉太平】。

捷唱：有一排玉笙，有一架银筝，将来献寿凤鸾鸣，感天仙将庭。玉笙吹出悠然兴，银筝挡得新词令，都来添寿乐官星，祝千年寿宁。

末泥云：我也有一管龙笛，一张锦瑟，就有一个曲儿添寿。

末泥唱：品龙笛凤声，弹锦瑟泉鸣，供筵前添寿老人星，庆千春万龄。瑟呵，冰蚕吐出丝明净；笛呵，紫筠调得声相应，我将这龙笛锦瑟贺升平，饮香醪玉瓶。

付末云：我也有一面琵琶，一管紫箫，就有个曲儿添寿。

付末唱：拨琵琶韵美，吹箫管声齐，琵琶管箫庆樽席，向筵前奏只。琵琶弹出长生意，紫箫吹得天仙会，都来添寿笑嘻嘻，老人星贺喜。

净趋抢云：小子也有一条弦儿，一个眼儿的丝竹，就有一个曲儿添寿。

净唱：弹棉花的木弓，吹柴草的火筒，这两般丝竹不相同，是俺付净色的受用。这木弓弹了棉花呵，一夜温暖衣衾重，这火筒吹着柴草呵，一生饱食凭他用。这两般不受饥、不受冷，过三冬，比你乐器的有功。

付末打云：付净的巧语能言。

净云：说遍这丝竹管弦。

付末云：蓝采和手执檀板，

净云：汉钟离书捧真筌，

付末云：铁拐李忙吹玉管，

净云：白玉蟾舞袖翩翩，

付末云：韩湘子生花藏叶，

净云：张果老击鼓喧阗，

付末云：曹国舅高歌大曲，

净云：徐神翁慢抚琴弦，

付末云：东方朔学踏焰爨，

净云：吕洞宾掌记词篇，

付末云：总都是神仙作戏，

净云：庆千秋福寿双全。

付末云：问你付净的办个甚色？

净云：哎哎，哎哎，我办个富乐院里乐探官员。

付末收住：世财红粉高楼酒，都是人间喜乐时。

四、《王勃》院本

此院本未著录于院本名目之中，由冯沅君首先发现，她在作于1940年的论文《〈金瓶梅词话〉中的文学史料》中公布了一个"笑乐院本的实例"[①]。此院本在原文中未作题名，冯先生拟题《王勃》院本。但冯文中谓其载于《金瓶梅词话》卷四，未知所据何本，现据1932年"古佚小说刊印会"影印明万历刊本《金瓶梅词话》。该院本实际上载于其书卷三一，院本始于"教坊司俳官跪呈上大红纸手本，下边簇拥一段笑乐的院本"：

当先是外扮节级上开：法正天心顺，官清民自安；妻贤夫祸少，子孝父心宽。小人不是别人，乃上厅节级是也。手下管着许多长行乐俑匠。昨日市上卖了一架围屏，上写着滕王阁的诗，访问人，请问人，说是唐朝身不满三尺王勃殿试所作。自说此人下笔成章，广有学问，乃是个才子。我如今叫"傅末"抓寻着请得他来，见他一见，有何不可？"傅末"的在那里？

末云：堂上一呼，堂下百诺。禀复节级，有何使令？

外云：我昨日见那围屏上写的滕王阁的诗甚好，闻说乃是唐朝身不满三尺王勃殿试所作。我如今给你这个样板去，限即时就替我请去。请得来，一钱赏赐；请不来，二十麻杖，决打不饶。

① 冯沅君《〈金瓶梅词话〉中的文学史料》，《古剧说汇》，第179页。

末云：小人理会了。（转下云）节级糊涂！那王勃殿试从唐朝到如今，何止千百余年，教我那里抓寻他去！不免来来去去，到于文庙门首。远远望见一位饱学秀士过来，不免动问他一声：先生，你是做滕王阁诗的身不满三尺王勃殿试么？

净扮秀才笑云：王勃殿试乃唐朝人物，今时那里有？试哄他一哄。我就是那王勃殿试，滕王阁的诗是我做的，我先念两句你听：南昌故郡，洪都新府。星分翼轸，文光射斗牛之墟；人杰地灵，徐孺下陈蕃之榻。

末云：俺节级与了我这副样板，身只要三尺，差一指也休请去，你这等身躯如何充得过？

净云：不打紧，道在人为。你见那里有一位王勃殿试来了？（皆妆矮子来，将样板比，净越缩）

末笑云：可充得过了。

净云：一件，见你节级切记好歹小板凳儿要紧。（来来去去，到节级门首。末令净外边伺候）

净云：小板凳儿要紧。（等进去禀报节级）

外云：你请得那王勃殿试来了？

末云：见请在门外伺候。

外云：与你说，我在中门相待，榛松泡茶、割肉水饭。（相见科）

外云：此真乃王勃殿试也。一见尊颜，三生有幸。（磕下头）

净慌科：小板凳在那里？

外又云：亘古到今，难逢难遇。闻名不曾见面，今日见面胜若闻名。（再磕下头去）

净慌科：小板凳在那里？（末躲过一边去了）

外云：闻公博闻广记，笔底蛇龙，真才子也。在下如渴思浆，如热思凉，多拜两拜。

净急了说道：你家爷好，你家妈好，你家姐和妹子，一家儿都好？

外云：都好。

净云：狗日娘的，你既一家大小都好，也教我直直腰儿着。

正是：百宝妆腰带，珍珠络臂鞲；笑时能近眼，舞罢锦缠头。

五、《清闲真道本》院本

《清闲真道本》著录于《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。元代杂剧中有四处提到该院本，都是在涉及神仙道化之时的插语或插入性表演。其中，有两剧只是提及《清闲真道本》院本：

石子章《秦修然竹坞听琴》第一折【金盏儿】：

这搭儿里花影更幽然，桧柏琐苍烟。则这两桩儿好与人方便，果然是色胆大如天。今夜又无甚星河相间阻，莫不着人月两团圆？我可是清闲真道本，则被你坏了我也，无事的散神仙。

孙仲章《河南府张鼎勘头巾》第四折【双调新水令】：

他痴心儿指望结姻缘，全不肯敬天尊养真修炼。那里也清闲真道本，无事散神仙。今日个枷锁身缠，落可便死无怨。

另有两剧涉及《清闲真道本》院本的具体内容，其中李文蔚《张子房圯桥进履》中的《清闲真道本》院本由胡忌先生首先发现①，见该剧第一折：

（上阙）等的天色将次晚，躲在人家灶火边。若是无人撞入去，偷了东西一道烟。盗了这家十匹布，拿了那家五斤绵。为甚贫道好做贼？皆因也有祖师传。施主若来请打醮，清心洁净更诚坚。未曾看经要吃肉，吃的饱了肚儿圆。平生要吃好狗肉，吃了狗肉念真言。不想撞着巡军过，说我破斋犯戒坏醮筵。众人将我拿个住，背绑绳缚都向前。见我不走着棍打，嘴头上打了七八拳。拿在厅前见官府，连忙跪膝在阶前。大人着我说词

① 胡忌《金元戏剧的新资料——“针儿线”与“清闲真道本”》。

因，道我败坏风俗罪名愆。背上打到两百棍，眉毛上打了七八千。大人心里犹不足：在着这厮顶城砖。被我宁心打一坐，无语悲悲大笑喧。我这般喜喜孜孜无欢悦，呷呷大笑无语言。众人齐声皆都赞，两边闲人一发言。道我是个清闲真道本，说我是个无忧无虑的散神仙。

此外，马致远《邯郸道省悟黄粱梦》第一折中也有《清闲真道本》院本：

（正末上，云）贫道复姓钟离，名权，字云房，道号正阳子，京兆咸阳人也。自幼学得文武双全，在汉朝曾拜征西大元帅。后弃家属。隐遁终南山，遇东华真人，授以正道，发为双髻，赐号太极真人，常遗颂于世。（颂云）生我之门死我户，几个惺惺几个悟。夜来铁汉自寻思，长生不死由人做。今奉帝君法旨，教贫道下方度脱吕岩。来到这邯郸道黄化店，见紫气冲天，当必在此。我想世间人好不识贤愚也呵！（唱）

【仙吕点绛唇】混沌初分，生人厮恩。谁持论，旋转乾坤？这都是太上传心印。

【混江龙】当日个曾逢关尹，至今遗下五千文。大刚来玄虚为本，清净为门。虽然是草舍茅庵一道士，伴着这清风明月两闲人。也不知甚的秋，甚的春，甚的汉，甚的秦，长则是习疏狂、躯懒散、佯妆钝，把些个人间富贵，都做了眼底浮云。

（云）想世人争名夺利，何苦如此！（唱）

【油葫芦】莫厌追欢笑语频，但开怀好会宾，寻思离乱可伤神。俺闲遥遥独自林泉隐，您虚飘飘半纸功名进。你看这紫塞军、黄阁臣，几时得个安闲分，怎如我物外自由身。

【天下乐】他每得到清平有几人，何不早抽身，出世尘，尽白云满溪锁洞门，将一函经手自翻，一炉香手自焚，这的是清闲真道本。

以上两剧，都涉及《清闲真道本》院本，根据《秦修然竹坞听琴》、《河南府张鼎勘头巾》所称《清闲真道本》，当叙仙道无忧无

虑、逍遥自在之生活。但《张子房圯桥进履》剧主要叙述乔仙作贼破戒，挨打遭罪之事，由于乔仙满不在乎，“喜喜孜孜无欢悦，呷呷大笑无语言”，被众人赞为“是个清闲真道本”。因此，该剧叙说乔仙偷盗受罪之事当不属于《清闲真道本》院本中的内容。

六、《针儿线》院本

《针儿线》院本著录于《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。脉望馆抄校古今杂剧《飞刀对箭》第二折中有一段净脚的打诨，未作题名，胡忌先生认为即《针儿线》院本[①]。戏一开场净扮张士贵所念的一段即为《针儿线》院本：

（净扮张士贵领卒子上，云）自小从来为军健，四大神州都走遍。当日个将军和我奈相持，不曾打话就征战。我使的方天画杆戟，那厮使的是双刃剑。两个不曾交过马，把我左臂厢砍了一大片。着我慌忙下的马，荷包里取出针和线；我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是大杆刀，我使的是雀画弓带过雕翎箭。两个不曾交过马，把我右臂厢砍了一大片。被我慌忙下的马，荷包里取出针和线；我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是簸箕大小开山斧，我可轮的是双刃剑。我两个不曾交过马，把我连人带马劈两半。着我慌忙跳下马，我荷包里又取出针和线；着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，把我浑身上下都缝遍。那个将军不喝彩，那个把我不谈羡？说我厮杀全不济，嗨！道我使的一把儿好针线。某乃张士贵是也。

此外，江巨荣在《精忠记》第七出也发现了类似的《针儿线》院本[②]：

自家兀术四太子是也。今有南朝岳飞，统兵前来与俺交战。

① 胡忌《金元戏剧的新资料——“针儿线”与“清闲真道本”》。

② 江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》，《戏史辨》第2辑，第184页。

把都每，谁有本事的，说上来。(众随意各说介)

(丑) 我有本事。论俺本事真熟惯，上阵交锋不懒慢。领兵只觉手脚慌，拿住便叫可怜见。(末) 你输了。(丑) 不输。他那里点银枪，俺这里狼牙箭。一来一往战三十合，被他左胁上去了一大片。(末) 你又输了。(丑) 不输。被我连人带马收，收拾勒马跑回营，腰间取出针和线，连皮带骨缝，缝一个绽，跳上马来又征战。那入娘的换了家伙了。(末) 换了甚么兵器？(丑) 换了丈八矛，俺这里连珠箭。一来一往战了六十合，被他右胁上又去了一大片。(末介) (丑) 还不输。连人带马收，收拾跑回营，腰间又取针和线，连皮带骨缝，缝一个绽，跳上马来又征战。那狗挪的又换了家伙了。(末介) (丑) 他那里大刀砍，俺这里刚刚剩得三枝秃头箭，一来一往战了一百二十合，恼了那入娘的，提起大刀"砣嚓"，连人带马砍做七八段。(末介) (丑) 不输。被我连人带马收，收，收拾跑回营，腰间又取出针和线，连人带马缝一个大破绽，跳上马来又征战。那入娘拦住马头，不与我战了，反赠我一匹罗，一匹绢，(末介) (丑) 他说道，将军本事烂平常，倒做得一手好针线。

七、《双斗医》院本

《双斗医》院本著录于《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。该院本作为一种插演被保存在杂剧中。《西厢记》第三本第四折有"洁引太医上，《双斗医》科范了"。朱有燉杂剧《刘盼春守志香囊怨》第一折："(末) 拣小生不曾见的新杂剧做一个。(旦) 你教我做一个新的，有一个《双斗医》。"观此，则《双斗医》既有院本也有杂剧。但《西厢记》与《香囊怨》皆没保留《双斗医》的具体内容。

元代刘唐卿的《降桑椹蔡顺奉母》杂剧第二折有一段太医与"糊突虫"的打诨，剧中未对此段插演题名，叶德均先生于 1948 年首先确立为《双斗医》院本[1]，胡忌先生也做过同样的认定并对其进

---

① 叶德均《戏曲小说丛考》，第 321 页。

行过专门研究[①]。

(正净扮太医上，云) 我做太医最胎孩，俥知方脉广文才。人家请我去看病，着他准备棺材往外抬。自家宋太医的便是，双名是了人。若论我在下的手段。比众不同。我祖是医科，曾受琢磨。我弹的琵琶，善为高歌。好饮美酒，快嚷肥鹅。那害病的人请我，我下药就着他沉疴。活的较少，死的较多。

(外呈答云) 名不虚传，得也么?

(太医云) 我这门中，有个医士，姓胡，双名是突虫，他老子就唤是胡萝卜。我和他两个得手段，也差不多，俺因此上结为兄弟。有人家来请我去看病，俺两个一同都去的，少一个也不行。我看病，兄弟便下药；兄弟看病，我便下药。俺两个说下咒愿：有一个私去看病的，嘴上就生僵疙瘩。今日有本处蔡秀才来请我，说他母亲害病，请我去下药，我使人约兄弟去了也。我在周桥上等着兄弟，这早晚敢待来也。

(净扮糊突虫上，云) 我做太医温存，医道中惟我独尊。若论煎汤下药，委的是效验如神。古者有卢医扁鹊，他则好做我重孙。害病的请我医治，一贴药着他发昏。

(外呈答云) 得也么? 这厮。

(糊突虫云) 在下是个太医，姓胡，双名是突虫，小名儿是胡十八，祖传三辈行医。若论我学生的手段，我指上不明，医经不通。人家看病，先打三钟两碗瓶酒，五个烧饼，吃将下去，就要发风。看病不济，我吃食倒有能。

(外呈答云) 两个一对儿，得也么?

(糊突虫云) 我这医门中有个医士，姓宋，双名是了人。俺两个的手段，都塌八四，因此上都结做弟兄。他为兄，我为弟。人家来请看病，俺两个都同去，少一个也不行。宋无胡而不走，胡无宋而不行。胡宋一齐同行，此为胡虎乎护也。

(外呈答云) 念等韵哩，得也么?

(糊突虫云) 早间宋先儿，使人来请我，说蔡秀才的母亲害

① 胡忌《宋金杂剧考》，第 80 页。

病，请俺下药，有哥在周桥上等着我哩，见咱哥走一遭去，可早来也。（做见科，云）哥也，你兄弟来迟，莫要见罪，若要见怪，哥就是虾蟆养的。

（外呈答云）得也么？这厮。

（太医云）你还说嘴哩？你平常派赖。冬寒天道，着我在这里久等，险些儿冻的我腿转筋。

（糊突虫云）哥也，休怪您兄弟来迟，我有些心气疼的病，今日起的早了些儿，感了些寒气，把你兄弟争些儿不疼死了。你兄弟媳妇儿慌了，请了太医来，与了我一服药吃，我才不疼了。

（外呈答云）你是个太医，怎么又吃别人的药？

（糊突虫云）我的药中吃，是我也吃了。

（外呈答云）可怎么不中吃？

（糊突虫云）我若吃了我自家的药呵，我这早晚，死了有两个时辰也。

（外呈答云）你可是卢医不自医，得也么？

（太医云）兄弟，自从俺打官司出来，一向无买卖。

（外呈答云）为什么打官司来？

（太医云）俺两个为医杀了人来。

（外呈答云）两个一对儿油嘴，得也么？

（太医云）兄弟，今日蔡长者家婆婆害病，请俺去下药。他是财富之家，俺到那里，他有一分病，俺说做十分病；有十分病，说做百分病。到那里胡针乱灸，与他服药吃。若是好了，俺两个多多的问他要东西钱钞。猛可里死了，背着药包，往外就跑。

（外呈答云）得也么？这厮。

（糊突虫云）哥也，言者当也。凭着俺两个一片好心，天也与半碗饭吃。

（外呈答云）得也么？

（太医云）兄弟俺去，可早来到也。报复去。（做报科，云）报的长者得知：太医来了也。

（蔡员外云）道有请。

（家童云）理会的，有请。

（糊突虫云）哥也，看仔细些，莫要掉将下来。

（外呈答云）怎的？

（糊突虫云）是，有请，有请。

（外呈答云）慌做甚么，得也么？

（太医云）俺是个官士大夫，上他门来看病，消不得他接待接待，就着俺过去？

（外呈答云）你休要怪他，他家有病人，过去罢。

（太医云）好儿，看着你的面上，老子过去罢。

（外呈答云）这厮做大，得也么？

（太医做让科，云）兄弟请了。

（糊突虫云）不敢，兄长请。

（太医云）贤弟请。

（糊突虫云）兄长差矣，想在下虽不读孔孟之书，颇知先王之礼。岂不闻圣人云：徐行后长者谓之弟，疾行先长者谓之不弟。耕者让畔，行者让路。长者为兄，次者为弟。兄乃我之长，我乃兄之弟。既有长幼，须分尊卑。先王之礼，亦不差矣。我若先行，我就是驴马畜生。真油嘴也。

（外呈答云）什么文谈，得也么？

（糊突虫云）不敢，不敢，吾兄请。

（太医云）不敢，贤弟乃善良君子，我乃是愚鲁之人，区区无寸草之能。贤弟有九江之德，据贤弟医于病，神功效验；治于病，多有良方。贤弟乃大成之人，我乃蛆皮而已。我若先行，我学生就是真狗骨头之类也。

（外呈答云）得也么，泼说！过去罢。（做见卜儿科）

（太医云）老母恹恹身不快。

（糊突虫云）太医下药除患害。（太医拿左手科）（糊突虫做拿右手科）

（太医云）看俺双双把脉。（太医拿卜儿左手科，唱）

【南青歌儿】入门来审了他这八脉，（糊突虫拿卜儿右手科，唱）瘦伶仃有如麻秸。（太医唱）俺快把这药包儿忙解开。（糊突虫云）可怜也，脉息儿不好了。（唱）快疾忙去买。（正末云）太医，买甚么？（太医唱）去买一个棺材。（糊突虫唱）去买一个棺材。

（外呈答云）几时了，得也么？（太医拿药包儿打倒卜儿科）

（卜儿云）打杀我也。

（外呈答云）他是病人，怎么打他？

（太医云）不妨事，不妨事，还好哩，还知疼痛哩。

（外呈答云）不知疼痛，可不死哩，得也么？

（太医云）胡先儿，他这个是甚么病？

（糊突虫云）吾兄，不是我夸嘴，我恰才觑了他面目，审了他脉息，你摸他这半身子如火相似，他害的是热病。

（太医云）你又胡说了。他这个脉息，跳的有一寸高，你怎说是热病？你看他这半边身子，如冰一般凉，他害的是冷病。

（糊突虫云）吾兄也，不难把他老人家鼻子为界，用一条绳拴在他鼻头上，把这绳儿扯下来，就地下钉个橛儿拴住。你医这左半边冷病，我医这右半边热病。吾兄弟意下如何？

（太医云）好，好，好，俺两个说的明白。假似你一副药，着他老人家吃将下去，医杀了这右半边呵呢？

（糊突虫云）管不干你那右半边的冷病事。

（太医云）说的有理。

（糊突虫云）我说假似走了手，都医杀了呵呢？

（太医云）管大家没事。

（外呈答云）诌弟子孩儿，得也么？

（蔡员外云）太医，你如今下一服甚么药？

（太医云）我如今下一服是夺命丹，第二服是促死丸。

（蔡员外云）你为甚么与他两样药吃？

（太医云）你不知道，我有主意。两样药吃下去，着这老人家死也死不的，活又活不的。

（外呈答云）得也么？这厮。

（糊突虫云）蔡老官儿，你要你这婆婆好么？

（蔡员外云）可知要好哩。

（糊突虫云）我有个海上方儿，用一庄物件，你舍的么？

（蔡员外云）要我这婆婆好，不问要甚么，都舍的。

（糊突虫云）把你这两只眼，拿尖刀子剜将下来，用一钟热酒吃将下去，你这婆婆就好了。

（蔡员外云）他便好了，我可怎么了？

（糊突虫云）你敢柱着明杖儿走。

（外呈答云）得也么？这厮胡说。

（蔡员外云）住住住，你两个休要胡厮嚷。你这二位端的那一位高强?让一个医了罢。（二净拿着药包，一递一个打着念科）

（太医打糊突虫，云）我能调理四时伤寒。

（糊突虫打太医，云）我善医治诸般杂症。

（太医云）我小儿吐泻惊疳。

（糊突虫云）我治妇女胎前产后。

（太医云）我会医四肢八脉。

（糊突虫云）我会医五劳七伤。

（太医云）我会医左瘫右痪。

（糊突虫云）我会医禁痨慢痨。

（太医云）我会医两腿酸麻。

（糊突虫云）我会医四肢沉困。

（太医云）我会医口苦舌涩。

（糊突虫云）我会医胸膈膨闷。

（太医云）我会医瘸臁跛臂。

（糊突虫云）我会医喑哑痴聋。

（太医云）我会医发寒发热。

（糊突虫云）我会医发傻发风。

（太医云）我会医水蛊气蛊。

（糊突虫云）我会医头疼额疼。

（太医云）我会医胸膛上生着孤拐。

（糊突虫云）我会医肩膀上害着脚疔。

（太医云）老长者着我下药。

（糊突虫云）将这个老人家丧了这残生。

（太医云）用凉水满满的一碗，

（糊突虫云）用巴豆足足的半升，

（太医云）着这一个老人家吃将下去，

（糊突虫云）叫唤起满肚里生疼，

（太医云）登时间直肠直肚，

(糊突虫拿药包打倒卜儿科,云)泻杀这个老妈妈也是场干净。

(外呈答云)贼弟子的孩儿，去了罢！去了罢！(打二净下)

八、《酒色财气》院本

《酒色财气》院本著录于《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》，由胡忌先生在朱有燉杂剧《李亚仙花酒曲江池》中发现[①]。八千卷楼《元明杂剧》本对该剧作了分折，《酒色财气》院本在第三折中。该院本并无题名，但剧中以"正净"、"外净"表示"财"，一"贴净"表示"酒"，一"贴净"表示"气"，由"末"郑元和表示"色"，胡先生遂据此认定为《酒色财气》院本。该折于"末"上场后，唱了【商调集贤宾】、【逍遥乐】、【上京马】、【梧叶儿】四曲，和"四净"相见了，又唱四曲【醋葫芦】来分咏酒色财气种种，然后由末与四净唱【四季莲花落】：

(正净)俺去来到街上唱个四季莲花落讨些吃的来。

(末四净同唱)到春来正月二月三月是艳阳天，(和)见才子共佳人绿杨中，红杏外，载香车宝马，来来往往斗骈阗。(和)见几对黄莺儿、紫燕儿、游蜂儿、粉蝶儿啣泥的，唤友的，偷香的，采蜜的，闹喧喧。

……

(末)恰才街东讨了一碗面来，俺五个人谁先吃？

(贴净王云)我先吃。

(贴净靳云)我先吃。

(外净钱云)我先吃。

(正净赵云)我且不吃，兀的街西人家，设着烧羊肉宴席哩，我先去讨些烧羊肉吃。您分这一碗面。

(末同贴、外三净云)俺也且不吃这面,也去讨些烧羊肉吃。

(正净云)这面寄放在那里？

(末云)无处寄,你在此看着,俺去吃了烧羊肉，带些与你吃。

---

① 胡忌《宋金杂剧考》，第77页。

(正净云) 也好也好。您上紧去。(末、贴、外净虚下)

(正净云) 被我一个识见哄的他每一边去了，这碗面我自在都吃了。(正净做慌忙吃面科) 将面吃了，有些汁汤吃不了，破头巾、破靴筒内倾了，将碗藏了。

(末领众净上云) 赵牛筋这弟子孩儿哄了俺，那得个烧羊。你那碗面那去了?

(正净云) 我送去四隅头酒店里热这哩! 买下酒、叫下唱的来请哥哥每上楼吃酒去。

(末云) 又是谎，这厮必定家都吃了。

(外净打正净一下，念云) 打你乞儿没用。

(正净打念云) 您何曾叫得一文。

(外净打念云) 却怎将面都偷吃?

(正净打念云) 这是我独善其身。

(外净打念云) 却怎不留下半碗?

(正净打念云) 一时间风卷残云。

(外净打念云) 你为甚酒淹衫袖?

(正净打念云) 只因似大雨翻盆。

(外净打念云) 你莫不乞儿饱病?

(正净打念云) 便七碗也习习生风。

(外净打念云) 吃了的残汤剩水?

(正净取下头巾就套在外净头上，打念云)都装在我这头巾。

(贴净收念云) 气财红粉香醅酒，

(末云) 四件将人百事迷。

第五节 “上皇院本”的蕴意及剧目考

一、“上皇院本”的蕴意

“上皇院本”名下有院本十四种：《壶春堂》、《太湖石》、《金明池》、《恋鳌山》、《六变妆》、《万岁山》、《打草阵》、《赏花灯》、《错

入内》、《问相思》、《探花街》、《断上皇》、《打球会》、《春从天上来》。此外，“诸杂院爨”中的《上皇四轴书》，也可确定为是以上皇为题材的。

“上皇”一名，乃对皇帝的敬称，不是某帝的专属称号。元刊杂剧《好酒赵元遇上皇》中的“上皇”指的是宋太祖。郑廷玉《宋上皇御断金凤钗》杂剧演张天觉任职谏议大夫时事，其时在哲宗时，故此剧的“上皇”指宋哲宗。而屈子敬《宋上皇三恨李师师》中的“上皇”即宋徽宗。至于院本名目中的“上皇”，王国维《宋元戏曲史》认为亦即宋徽宗：“其中如《金明池》、《万岁山》、《错入内》、《断上皇》等，皆明示宋徽宗时事，他可类推，则上皇者谓徽宗也。”

“上皇院本”还蕴涵着这样一个信息：这些院本应该是由北宋或由北宋入金的伶人所创作的，是“院本名目”中最早的作品之一。我们在第一节已经指出，金院本有一部分与官本杂剧同源，直接继承的是北宋杂剧的传统。根据这一观点，金院本与官本杂剧同名的剧目，应该皆源于北宋的杂剧。在“上皇院本”中，《打球会》与官本杂剧中的《打球大明乐》同。另外，据谭正璧考证，《恋鳌山》、《赏花灯》与官本杂剧中的《看灯胡渭州》同题材①。因此，这些剧目应该是北宋作品的承袭，其他“上皇院本”的产生时代也大致与此相同。在研究院本名目时，一直有个问题萦绕在我心中：为什么宋代这么多帝王，只有以徽宗为题材的院本呢？这究竟是因为作为风流天子的徽宗喜欢戏剧而产生了这么多有关他的剧目，还是因为他成为阶下囚，丧失了帝王的尊严而导致伶人们对他的揶揄呢？根据上文综述的谭正璧与赵山林的研究，这些涉及“上皇”的院本基本上都是颂扬宋徽宗或以徽宗为中心反映北宋东京繁华生活的，说明这类院本应该是熟悉这段历史的伶人所创作的，它保留的是那个时代伶人的记忆，因此上皇院本应该是徽宗时代的伶人在徽宗在位时或其后不久创作的。此外，金章宗明昌二年（1191），明令“禁伶人不得以历代帝王为戏，及称万岁者，以不应为事重法科”②。因此，这以后金代的伶人就不能再创作和演出帝王戏了，“上皇院本”肯定

① 谭正璧《话本与古剧》，第195—196页。

② 《金史》卷39《乐志上》。

是这之前的作品。而且，院本名目中只有以徽宗为题材的剧目，这说明靖康之后，宋金对峙，伶人难以相互交往，本来皆源自北宋“院体”的院本和官本杂剧各自循自己的路线发展，于是就有了我们今天所看到的金元院本和官本杂剧既同又异的两种戏剧形态。

二、剧 考

《太湖石》

著录：《南村辍耕录·院本名目·上皇院本》。

前见：该剧谭氏《话本与古剧》有考，认为是叙宋朱勔搜取南方花石以媚徽宗事，见《枫窗小牍》：“宣和五年，朱勔取太湖石，高广数丈，载以大舟，挽以千夫，数月乃至。会初得燕山之地，赐号‘敷庆神运石’。”并援元佚名《搬运太湖石》杂剧，清佚名《花石纲》为证①。

补正：太湖石唐人亦好，唐人吴融有《太湖石歌》、白居易有《太湖石记》、牛僧孺有咏太湖石诗，但本剧属“上皇院本”，当述宋徽宗事。惟谭氏所举《搬运太湖石》、《花石纲》两剧皆佚，《枫窗小牍》所述乃史实，难以体察《太湖石》作为院本所包含的戏剧性，今予以补证。其证有二：其一，宋张端义《贵耳集》卷中：“宣和间艮岳成，朱勔进太湖石，有大者数千人辇不动，徽考云：‘此石必要官爵。’遂封为大将军，赐金带横于石上，石始辇动。”其二，宋方勺《泊宅编》卷中：“宣和五年，平江府朱勔造巨舰载太湖石一块至京，以千人舁进。是日赐银碗千，并官其家仆四人皆承节郎及金带，勔遂为威远军节度使，而封石为盘固侯。”

述例：元杂剧《花间四友东坡梦》第一折：“一日天子游御花园，见太湖石摧其一角。天子问为何太湖石摧其一角？（王）安石奏言：此乃是苏轼（石）不坚。小官上前道：非苏轼不坚，乃安石不牢。天子大笑回宫，安石好生怀恨。

---

① 谭正璧《话本与古剧》，第 195 页。

第六节　“霸王院本”的英雄渴望及剧目考

一、“霸王院本”所见英雄观念的时代转换

在院本名目的研究中，“霸王院本”是其中最为薄弱的部分，迄今为止，尚无人对其中的剧目作过考释，但对“霸王”的解题上，诸家所释互有抵牾。王国维认为是调名，他在《曲录》中称：“‘霸王’亦调名，因创调之人始录霸王，即以名其调。”郑振铎的《佝偻集》对这一说法提出质疑：“‘霸王’若果为调名，将何所解于《诸宫调霸王》的一个名称呢？我的意思，以为正以有《范增霸王》、《悲怨霸王》、《散楚霸王》等等不同的题目，足以见出所叙者为‘霸王’事。这些事与霸王皆有关系，并非以毫不相干的故事附上去也。且《辍耕录》所分的‘和曲院本’、‘上皇院本’、‘题目院本’及‘诸杂大小院本’等等，皆系以‘类分’、以‘事分’，以‘人分’，并无以‘调分’者，‘霸王院本’当不会是一个例外。”谭正璧《金院本名目内容考》也赞同此说。胡忌则认为“霸王”是“武将”的代用词，不仅仅局限于项羽[①]。我们赞同郑振铎的看法，因为这一看法有剧目为证，而其他观点尚待证明。

但在对“霸王院本”的意义阐释上，我们还可进一步提出以下问题：历史人物不知凡几，即便是帝王也数不胜数，金元院本何以独演“上皇”与“霸王”？关于“上皇”，上文已论，那么，“霸王”呢？金元院本中“霸王”题材的集中出现，究竟继承的是传统，还是具有更为复杂的社会意识背景？考宋官本杂剧段数，关于霸王题材的杂剧共有五种：《霸王中和乐》、《霸王剑器》、《诸宫调霸王》、《入庙霸王儿》、《单调霸王儿》。在官本杂剧中，同一人名出现过两次以上者，只有“霸王”，说明宋代的霸王剧已经成为重要的演出内容，金元院本当秉承这一传统。不过，在表演形态上，金元院本与宋杂剧还是有所差异的，比较二者的剧目可以发现，宋杂剧基本上

① 胡忌《宋金杂剧考》，第208页。

是歌舞戏，“中和乐”、“剑器”、“诸宫调”、“单调”云云皆为歌舞表演，而金元院本则以叙事或谐谑为主。

那么，宋代何以独重霸王戏呢？事实上，宋代不仅有霸王杂剧，还有以霸王鸿门设宴为题材的剑器舞[①]，宋代影戏中有演《前后汉》者[②]，宋代的说书也有以霸王为内容者，《梦粱录》卷二〇“小说讲经史”条称“讲史书者，谓讲说通鉴、汉唐历代书史文传，兴废争战之事。”今存元刊平话五种中有《前汉书平话》，一般认为是宋代流传下来的讲史话本。上述以汉史为题材的影戏、讲史、平话其中的部分重要内容是霸王为中心的，如元末明初瞿佑的《看灯词》述及“英雄霸王”的影戏：“南瓦新开影戏场，满堂明烛照兴亡。看看弄到乌江渡，犹把英雄说霸王。”[③] 徐文长《做影戏》也描绘了表演霸王的影戏：“做得好，又要遮得好。一般也号子弟兵，有何面目见江东父老。”[④] 这类霸王影戏与宋代的《前后汉》影戏一脉相承。宋人视霸王为英雄，并由此演绎出众多的艺术作品，是汉以来成王败寇观念的一个重要变化，表明在那个乱世纷争的时代里人们对英雄的一种想象与渴望。正因为宋人以今天的语境对前朝的败寇作了新的解读，所以李清照才有“至今思项羽，不肯过江东”的遗憾。至于金院本中的霸王剧，由于继承的是宋杂剧的传统，仅仅是剧目的承袭，因此未必具有作品产生的时代意义。

二、剧　考

《悲怨霸王》

著录：《南村辍耕录·院本名目·霸王院本》。

本事：宋张知甫《张氏可书》：“张芸叟居长安白云寺，作《霸王别虞姬》、《虞姬答霸王》二歌，题于僧舍壁间，仆因过录之，后自关中回，则壁已颓矣。《霸王别虞姬》曰：‘垓下将军夜枕戈，半夜忽然闻楚歌。词酸调苦不可听，拔山力尽奈如何。将军夜起

① 宋·史浩《鄮峰真隐漫录》卷46“剑舞”。

② 宋·无名氏《百宝总珍》“影戏”条，《玄览堂丛书》3集第31册。

③ 明·田汝成《西湖游览志余》卷20，第288页。

④ 明·徐渭《徐文长佚稿》卷24“杂著灯谜”条。

帐前舞，八千儿郎泪如雨。临行马上复何言，虞兮虞兮奈何汝？’虞姬答曰：‘妾何道妾何道，将军不要为人患，坑却降兵二十万。怀王子孙皆被诛，天地神人共成怨。妾何道妾何道，将军莫如敬贤能，将军一心疑范增。当时若信范增话，将军早已安天下。天下安定在一人，将军左右多奸臣。受却汉王金四万，卖却君身与妾身。妾何道妾何道，将军不肯听，将军莫把汉王轻。汉王聪明有大度，天下英豪同驾驭。将军唯恃拔山力，即此悲歌犹不悟。将军不悟兮无如何，将军虽悟兮争奈何？贱妾须臾为君死，将军努力渡江波。’”

从内容看，霸王所作别姬之诗述垓下之围，英雄末路，无奈凄惨，可称为“悲”；虞姬之答词婉责霸王坑降多疑，娇柔哀怨，催人泪下，是为“怨”。一悲一怨，与题旨相合。从形态看，霸王与虞姬之词皆为韵语，即“歌”词，可以施之于演唱，符合院本表演形态中的“歌舞戏”性质。从时间上看，《张氏可书》作于南宋初年，所录张芸叟《霸王别虞姬》、《虞姬答霸王》二歌作于宋哲宗元祐年间，张芸叟即张舜民，元祐间为陕西转运使，上述二歌当作于其任职于陕西之时。我们曾经指出，院本名目与官本杂剧同源的剧目当皆出自北宋，张舜民所作正在哲宗时期。

第七节　“拴搐艳段”释义、形态及剧目考

一、“拴搐艳段”释名、形态及其在戏曲史中的意义

“拴搐艳段”是由两个词组构成的：“拴搐”，“艳段”。

先释“拴搐”。

“拴搐”一词颇为费解，王国维曾说不知其“何解耳”[①]。胡忌认为“拴搐”意义必类同“收束”[②]。冯式权《两宋同辽的杂剧及金元

① 王国维《宋元戏曲史·金院本名目》。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第 247 页。

院本的结构考》："拴，俗语将物捆缚到一处作栓；搐是牵制的意思。"[1] 李啸仓的看法与之相似："近人研究《院本名目》的，多以'拴搐'二字为不可解。其实这两个字，就是缚寄索引的意思。"[2]

其实，"拴搐"一词并无深意，"拴"即捆绑，"搐"即"束缚"，"拴搐"即绑缚之义。既然"拴搐"使用的就是字面本义，为何会让人感到难以理解呢？其实，难以理解的并不是其词义，而是该词义与院本的关系。"拴搐"是指此类院本皆是一剧中可供加入的插演片段，或者说，是被绑缚在一剧中的插件。这类插演片段作为一种固定的表演套路，因其具有很好的戏剧效果而被提炼成随时等待"拴搐"的段落，当某剧遇到相似的情境时，便可被"绑缚"进去。如拴搐艳段中的《酒家诗》院本，便可供一剧中演到酒家时随时插入；打略拴搐中的"酒下拴"，意味着涉及喝酒的剧情时皆可将其附会于其中。

细考关于"拴搐"的两类院本，即"拴搐艳段"与"打略拴搐"，我们发现其中有些剧目并不是真正的具体剧名，而是一些小类别的总名，我们称之为"类名剧目"。如"拴搐艳段"中的《诸宫调》、《千家诗》、《酒家诗》、《乔唱诨》、《打论语》，此外，《缚食》也应当是拴搐于饮食时所用的剧目之意。"打略拴搐"中的《星象名》、《果子名》、《草名》、《军器名》、《神道名》、《灯火名》、《衣裳名》、《针器名》、《书集名》、《节令名》、《韭菜名》、《县道名》、《州府名》、《相扑名》、《法器名》、《门名》、《草名》、《军名》、《鱼名》、《菩萨名》等剧目，更明显的说明了其类名的性质。长期以来，这些类名剧目为人所忽视，王国维在统计院本名目数量时就将"打略拴搐"中的上述名目剔除在总数之外，所以他统计的院本名目总数只有六百九十余种，而且学术界也一直接受这一看法。实际上，这些类名剧目的出现，是金元戏剧的一个重要变化，它的出现在戏剧史上所具有的意义，一直未得到真正的揭橥。根据我们对"院本名目"的研究，此即我们在《前言》中所阐述的"格式化框架内的套袭与

① 冯式权《两宋同辽的杂剧及金元院本的结构考》，《东方杂志》第 21 卷第 21 号，第 105 页。

② 李啸仓《宋元伎艺杂考》，第 13 页

变异”的方法：拴搐式的结构内容的方法。这种方法将经过观众选择后的优秀表演形式转化为一种可以传承的表演伎艺基因，将其从特定场合下的表演中提取出来，成为一种可以随时插入到一个大整体中的可以不断重复的表演。更重要的是，“拴搐”不仅是一种表演伎艺方法的进化，而且意味着宋代流行的短杂剧已经整合成为一种具有相当规模的长杂剧。众所周知，北宋的滑稽短戏有一个向南戏和元杂剧体制转化的“突变”，这个突变是如何完成的，“拴搐”及其类名剧目可以为我们提供重要的信息。以上类名剧目被著录于“院本名目”中，是为了提示它们作为随时被整合的类型化单位的性质。

关于类名剧目作为“拴搐”的性质，我们还可举出“院本名目”中的内证。院本名目中有不少关于“千字文”的院本，“诸杂院爨”中有《背鼓千字文》、《变龙千字文》、《摔盒千字文》、《错打千字文》、《木驴千字文》、《埋头千字文》。这些关于千字文的院本都是具体的，但“拴搐艳段”中却是类名剧目《千字文》，可见作为拴搐用的艳段更具有适用性。

次解“艳段”。

“艳段”之名来自宋杂剧，指正杂剧的前段。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条：“先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，通名为两段。”“艳段”又作“焰段”，《青楼集志》：“又有焰段，类院本而差简，盖取其如火焰之易灭也。”[①]《南村辍耕录》卷二五亦引用此语。朱有燉杂剧《天香圃牡丹品》、《新编瑶池会八仙庆寿（全宾）》中皆有“焰爨”。

关于“艳段”之“艳”的来源，明清以来，往往将其与乐府歌曲中的“解、艳、趋、乱”相联系。杨慎《丹铅余录》：“陶宗仪载乐府拴搐艳段如《鞍子艳》、《蛮子艳》之类，不知为古曲前之艳，唐之盐，而强改焰段曰‘如火焰易明而易灭也’，一何陋邪?”方以智《通雅》卷二九：“大曲有艳、有趋、有乱，艳在曲前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲，前有和后有送也。升庵以艳与和为今之引子，趋与乱与送，若今之尾声。羊优夷伊那何，若今之哩啰嗹唵唵

① 元·夏庭芝《青楼集志》，《中国古典戏曲论著集成》第2册，第7页。

叶也。智谓艳是引子，宋元时诗余，今皆作引子，数版歌之，一曰慢词。”[①]

青木正儿认为艳段之“艳”，乃借用古曲术语之“艳”而作杂剧前段：

> 《辍耕录》卷二十五曰：“又有焰段，亦院本之意，但差简耳取其火焰易明而易灭。”按“焰”与“艳”音相通，以“艳”为正字。明王伯良《曲律》（卷一）所谓，古曲有艳有趋，艳在曲之前，趋在曲之后。然艳段之“艳”，当为借用古曲之“艳”而作前段之义者。《辍耕录》由“焰”字之义说之，为附会之说。[②]

周振鹤、游汝杰对“艳段”追溯得更为久远。他们在《方言与中国文化》一书中认为，“艳”的本义是“美”的意思，由于楚国人称歌为“艳”[③]，遂将其作为诗歌的术语，成为“趋”之前的序曲。由此，后世扮演杂剧就把正戏之前的小戏称为“艳段”：

> 基于上述分析，我们很容易理解《宋书·乐志》中记载的《艳歌罗敷行》的意思了。艳歌并非美艳的歌，而只是同义词的迭用。艳就是歌，艳歌也还是歌的意思。要是译成现代话，“艳歌罗敷行”就是“罗敷（行）之歌”的意思。
>
> “艳”既与“歌”迭用，它的方言特色就逐渐消失了，“艳歌”凝合为一个词。进而“艳”又用作诗歌的专门术语，表示序歌之义，离本义更远。宋元之后，杂剧正戏之前的小段称为艳段，就是因为“艳”有序歌之义。[④]

综上所述，“艳段”的基本含义是“前段”之义，此由歌曲的前

① 明·方以智《通雅》卷29，第916页。

② 青木正儿《中国近世戏曲史》，第28页。

③ 左思《吴都赋》：“荆艳楚舞，吴愉越吟。”李善注云：“艳，楚歌也。”又，《射雉赋》李善注云：“美色曰艳。”

④ 周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》，第201页。

段之“艳”发展而来。明清以来关于“艳段”的解释基本上没有歧义，现代戏曲研究的诸种成果也只是对明清的解说作了进一步的完善，可见“艳段”的解释已经获得学术界的普遍认同。就考释的层面而言，本课题也只是作了学术史的清理工作；但在解释的层面，我们认为，“艳”之所以在宋代被杂剧吸收，说明了杂剧与歌曲的关系，这对杂剧由滑稽戏向戏曲的过渡具有重要的考古价值。文献记载表明，北宋尚无“艳段”一词，《东京梦华录》中只云“诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段”、“勾杂剧入场，一场两段”，但在南宋的《都城纪胜》、《梦粱录》中则开始使用“艳段”一词，这表明此时歌舞已经对滑稽性质的杂剧产生了影响。但《都城纪胜》等书的“艳段”基本上是独立于杂剧的，而院本名目中的“艳段”则已被“拴搐”于某一大戏之中，成为该戏整体的有机部分。“拴搐艳段”中的剧目有不少与歌唱有关，如《乔唱诨》、《诸宫调》、《唱柱杖》等，歌曲的加入是对传统滑稽戏的革命性改造，成为后世戏曲楷模的元杂剧的张本。可见，元杂剧的出现绝非横空出世，院本实际上为其作了充分的铺垫。

拴搐艳段的形态不一，有歌唱、爨弄、诗体、故事、打诨等。歌唱已如上所述，“爨弄”可考者见拴搐艳段中的《天下太平》院本，宋代的官本杂剧段数中也有此剧，题《天下太平爨》,可见院本《天下太平》是以爨弄进行表演的。“艳段”叫做“焰爨”，“焰”即“艳”之别写，“爨”即“爨弄”，《新编瑶池会八仙庆寿（全宾)》：“徕云：‘既不呵，只拴一个焰爨也罢。’（末唱）你教我拴一个新焰爨。”又有“诗体”，如《酒家诗》、《石榴花诗》等。至于故事，则沿袭宋杂剧艳段“先做寻常熟事一段”的传统，拴搐艳段中可考的这类院本有《襄阳会》、《骂吕布》、《建成》、《范蠡》、《张天觉》等。

关于拴搐艳段在戏中的位置值得详细讨论。拴搐艳段多置于戏的前部，相当于所谓“饶戏，这和宋杂剧艳段置于正杂剧之前的传统有关。比如《诸宫调》，我们在《张协状元》的开场中就可见其遗存：“诸宫调唱出来因。”此外，上述《襄阳会》、《骂吕布》之类的故事剧也很难拴搐到戏中，不同题材的戏很难融合；而同题材的戏要么对其加以扩展，要么对其加以改造，所以，一般只能以饶戏的形式拴搐在戏的前部。对比一下“拴搐艳段”与“打略拴搐”的剧

目，我们不难发现，前者更具有特定性，而后者更具普适性。如果要将其插入某部戏中，不少“拴搐艳段”因其特定的内容很难拴搐于戏的中间（当然，这只是相对“打略拴搐”而言，至于与其他类别的院本相比，“拴搐艳段”又更具有普适性，如我们在上文所举《千字文》之例）。而“打略拴搐”则不然，其剧目有不少只是一个类名，或在类名下列举若干剧目，其作为随时插入的用意十分明显，凡在演剧之中涉及某一类名内容时，皆可取之楔入。当然，拴搐艳段置于前部并不是绝对的，到了院本时代，戏剧处于一个大分化、大整合的阶段，规矩被打破，传统被创新取代，因此，拴搐艳段也可根据演剧需要作插入的安排，未必都在前部的位置上。

拴搐艳段的功用是“休教冷淡”，以使整个演出热闹、有趣，具有观赏性。朱有燉杂剧《天香圃牡丹品》第一折【赚尾声】：“恁休要失拍了旧歌词，马龈了新杂剧。花串的关儿整齐，拴一个熖爨休教冷淡只玳筵前。”

二、剧　考

《酒家诗》

著录：《南村辍耕录·院本名目·拴搐艳段》。

解题：《酒家诗》是以诗词的形式对酒家进行嘲弄。《启颜录·嘲诮》（敦煌写卷本）有一例，谓隋朝有三四人共入店饮酒，酒味甚酢又薄。三四人乃各共嘲此酒，一人云：“酒，何处漫行来，腾腾失却西。”诸人问：“此何义趣？”答云：“有水在。”又次一人嘲酒云：“酒，头似阿滥槌头？”诸人问曰：“何因酒得似阿滥槌头？”其人答曰：“非鹑头。”又次至一人嘲云：“酒，向他篱是头，四脚距地尾独速。”诸人问曰：“有何义？”其人答云：“更无余义。”诸人共笑云：“此嘲最是无豆。”其人即答云：“我若有豆，即归舍作酱，何因此间饮酢来？”众乃大欢笑。

这是目前所能见到的较早的一种嘲戏酒家的词令，采取以首字称呼所嘲对象的令格，以及拆字、谐音、隐语等方式，讽刺酒家之酒寡薄且酸，与后世戏曲中嘲酒家之诗十分相似。所谓“酢”，即酸；“失却西”是用拆字法将“酒”分为“水”与“西”二字，酒

“失却西”后便只剩下水了；“非鹑头”即“非醇头”，指酒寡淡无味。

述例：元无名氏《玎玎珰珰盆儿鬼》第一折店小二上场诗云：“别家做酒全是米，我家做酒只靠水。吃的肚里胀膨脝，虽然不醉也不馁。”又如《朱砂担滴水浮沤记》第二折店小二上场诗：“别家水米和匀搅，我家水多米儿少。若到我家买酒来，虽然不醉也会饱。”郑廷玉《包待制智勘后庭花》第三折店小二上场诗云：“酒店门前七尺布，过来过往寻主顾。昨日做了十瓮酒，倒有九缸似头醋。”郑光祖《醉思乡王粲登楼》第一折店小二上场诗云：“酒店门前三尺布，人来人往图主顾。好酒做了一百缸，倒有九十九缸似滴醋。”此外，郑廷玉《看钱奴买冤家债主》、贾仲名《吕洞宾桃柳升仙梦》皆有“九十九缸似头醋”的酒家诗。观此可知，这些酒家诗十分类似，皆以水充米、酒如酸醋打诨，说明有很强的因袭性，可能即源自院本的《酒家诗》。

《打青提》

著录：《南村辍耕录·院本名目·拴搐艳段》。

前见：谭正璧《金院本名目考》已考，谓“打”字与“打字谜”的“打”字同义：“大概就是当时所谓‘商谜’之类，用比喻、象征、拆字等方法来演出一段故事的。”[①]“青提”为目连母亲的名字，此院本当叙目连救母故事。

解题：谭氏称此剧演目连救母故事甚确，但“打”在此处应释为“表演”，官本杂剧段数中有许多以“打”为名的剧目，皆作“表演”解。目连之母姓刘，名青提，明万历抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中有《青铁（提）刘氏游地狱》，该剧的主要人物有：千里眼、顺风耳、牛头、马面、判官、善恶二簿、青衣童子（二个）、白魔太尉（四个）、把金桥大使者、青铁（提）刘氏游十八地狱、目连僧救母、十殿阎王、水童子、木乂行者、观音。

述例：《打青提》为目连戏，北宋就有此剧，《东京梦华录》卷八有《目连救母》杂剧，《录鬼簿续编》有所谓“诸公传奇失载名

---

① 谭正璧《话本与古剧》，第 215 页。

氏”之《目连救母》，题目正名作“发慈悲观音度生，行孝道目连救母”，可惜此剧已佚。《万历野获编》卷二五“杂剧院本”条有《目连入冥》，明郑之珍有《目连救母劝善戏文》。清代此戏在民间和宫廷都很盛行①。

《乔唱诨》

著录：《南村辍耕录・院本名目・拴搐艳段》。

解题：“乔唱诨”即滑稽演唱。在《南村辍耕录》卷二五中曾是与戏曲、杂剧并列的一种艺术形式：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”滑稽演唱由来已久，据《杜阳杂编》载，唐代李可及“善转喉舌，于天子前，弄眼作头脑，连声著词，唱杂声曲，须臾间，变态数百不休。”② 李可及弄眼作头脑所唱之杂声曲即为乔唱。元代还有所谓“嘲歌”，也是一种滑稽演唱。

述例：《朱砂担滴水浮沤记》第一折有一段插演，述一强盗要挟正末为其唱曲，正末不唱，于是店小二与邦老各自诨唱一曲：“（邦老云）兄弟，你坐着。（起身科，云）我如今过去，冷一碗，热一碗，灌的他醉了，挑的笼儿就走。（做入门科，云）兄弟，咱都是捻靶儿的，你唱一个，我吃一碗。（正末云）您兄弟不会唱。（店小二云）你不会唱，我替你唱。（做唱科）为才郎曾把、曾把香烧。（邦老做打科，云）谁要你唱哩？兄弟，既然你不会唱来，我唱一个，你休笑。（做唱科）哎，你个六儿嗏！（云）只吃那嗓子粗，不中听。（店小二云）恰是个牛叫。（邦老打科，云）打这弟子孩儿！”众所周知，元杂剧乃一人主唱，其余场上演员皆不擅曲，本剧末本，主脚不唱，他脚强唱，故为“牛叫”，这种由唱产生的喜剧效果，即“唱诨”。

此外，戏剧中还有一类“唱诨”，即所唱之内容含有“诨”即色情的内容。《荆钗记》第四十八出“团圆”：“（净诨唱）今宵五彩团圆，将掩上房门，郎脱裤，女脱裩，齐着力，养个儿子做状元。（外）年兄一字也不省。（净）叫做什么【贺新郎】，那门子写得出，

① 刘祯《中国民间目连文化》，第50—56页。

② 唐・苏鹗《杜阳杂编》，《太平广记》卷237引，第1828页。

方才晓得。”

《张天觉》

著录：《南村辍耕录·院本名目·拴搐艳段》。

本事：张天觉，即张商英，宋英宗治平二年（1065）进士。哲宗时任开封府推官、左司谏，徽宗时为翰林学士，大观四年六月拜尚书右仆射，变更蔡京所为，为政持平。张天觉性诙谐，笃信佛教，好作俚诗，金元院本《张天觉》取材或与此有关。试举二例如下。

宋陈鹄《耆旧续闻》卷四：“许下士夫云，章子厚当轴，喜骂士人，尝对众云：‘今时士人如人家婢子，才出外求食，个个要作行首。’张天觉在旁云：‘如商英者，莫做得一个角妓否?’章笑，久之遂迁职。子厚之孙章大方云：‘不然，天觉好诙谐，先祖丞相曰：岂有禁从作是俳语好挞？天觉应声云：某权其职且二年，切告相公挞下权字。丞相笑，未几，乃落权字。’”

《诗话总龟后集》卷四三引《东皋杂录》：“蓬州道士贾善翔字鸿举，能剧谈，善琴嗜酒，士大夫喜与之游。东坡尝过之，献书问曰：‘身如芭蕉，心如莲花，百节疏通，万窍玲珑。来时一，去时八万四千。’末云：‘鸿举下语。’贾答曰：‘老道士这里没许多般数。’张天觉跋其后云：‘去时八万四千，不知落在那边。若不斩头觅活，谁知措大参禅。’”①

另外，《大宋宣和遗事平话·徽宗易服游金环巷》亦述张天觉事，谓徽宗微服私行，至金环巷见角妓李师师，自此朝来暮出。谏议大夫张天觉上书直谏，徽宗不便外出，乃遣殿头官宣李师师入内，赐夫人冠帔，坐于御座之侧，宣问张天觉道：“朕今与夫人同坐于殿上，卿立阶下，能有章疏否?”天觉见事不可为，遂乞骸骨归田里，以终天年。《张天觉》院本或演此事。

《千字文》

著录：《南村辍耕录·院本名目·拴搐艳段》：《千字文》。《院本名目·诸杂院爨》：《背鼓千字文》、《变龙千字文》、《摔盒千字文》、

① 宋·阮阅《诗话总龟后集》卷43，第274页。

《错打千字文》、《木驴千字文》、《埋头千字文》。

解题：《千字文》是梁朝周兴嗣奉敕撰写的光宅寺四字碑文，全文二百五十句，共一千字，俗称《千字文》。此文后成启蒙读物，家喻户晓，因此历代皆有以《千字文》打诨之俗。《启颜录》“患目鼻人”条：一人患眼侧睛及翳，一人患齆鼻，俱以《千字文》作诗相咏。齆鼻人先咏侧眼人云：“眼能‘日月盈’，为有‘陈根委’。”患眼人续下句：“不别‘似兰斯’，都由‘雁门紫’。”[①] 《南部新书》：“封抱一任栎阳尉，有客过之，既短，又患眼及鼻塞。抱一用《千字文》作语嘲之。诗曰：面作‘天地元’，鼻有‘雁门紫’。既无‘左达丞’，何劳‘罔谈彼’。”[②] 以上二例使用的都是歇后格的修辞方式，《启颜录》中“日月盈”隐“昃”嘲斜眼；“陈根委”隐“翳”嘲眼翳；“似兰斯”隐“馨”嘲齆鼻；“雁门紫”隐“塞”嘲鼻塞。《南部新书》中“天地元（玄）”隐“黄”嘲客面皮黄；“左达丞”隐“明”嘲客患眼疾；“罔谈彼”隐“短”嘲客身短。

前见：戏曲中引用《千字文》打诨之例甚多。钱南扬曾撰《千字文院本之前后》一文，指出王国维《曲录》疑千字文为曲调名的观点有误，所谓千字文“不过伶人摘其辞句联串之，以演述一事尔”。并举《牡丹亭》第十七出、《梁山伯祝英台夫妇攻书还魂团圆记》卷一二、《新刊倭袍千字文》作为传奇和民间说唱引用《千字文》的证据。胡忌在《宋金杂剧考》中又举明杨珽《龙膏记》第二十一出运用《千字文》的场面为例，以补钱文之不足[③]。江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》一文进一步补充了《南调西厢记》、《幽闺记》、《八义记》、《金印记》中千字文的资料[④]。

补证：我们还可再补充两种。脉望馆钞校本古今杂剧《陶渊明东篱赏菊》第一折：“伴哥云：‘你读的是哪几本书，你数一数我听。’沙三云：‘《百家姓》、《千字文》、《大学》、《小学》、《毛诗》、《礼记》、《春秋》，我五经四书一览贯通。’伴哥云：‘沙三，你谄之又谄，我则闻的《春秋》出孔子圣人，后来孟子他便通五经犹长于

---

① 《太平广记》卷 257 引，第 2007 页。

② 宋·钱易《南部新书》辛集。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第 231 页。

④ 江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》，《戏史辨》第 2 辑，第 178 页。

诗书，我则说孟子虽通五经，则是诗记书记熟哩。你说你五经四书一览贯通，我且问你，《千字文》上一句“史鱼秉直”可是怎么说?’沙三云：‘你问我“史鱼秉直”，我说与你：子曰子曰，先生死也，你买棺材我买纸也。’”

《邯郸记》第二十三出：“（丑恼介）且抬犒赏夷人的锦段来瞧。（末）《千字文》编号，有个八段锦，犒赏夷人字号：宣威沙漠，臣伏戎羌。每个字号，该锦八匹，八八六十四匹。（丑）呈样来。（贴呈锦介）这‘宣威沙漠’的样锦。（末耳语介，丑）呀，锦文嚣薄，不中，不中！（贴又呈锦介）这是‘臣伏戎羌’的锦。（末耳语介，丑）忒软了。（贴）公公是不知，这‘宣威沙漠’字号的锦，就要沙一般薄，‘臣伏戎羌’的锦，就要绒一般软软的。都是钦降锦样儿。（丑问末介）敢是钦降的?（丑）你去点数来。”

《打论语》

著录：《南村辍耕录·院本名目·拴搐艳段》。

解题：“打”即表演，“打论语”即以《论语》为内容的戏乐表演。古人往往因不懂或曲解《论语》闹出许多笑话，这些笑话就成为伶人以《论语》打诨的素材。如《册府元龟》卷九五四：“唐韩简为魏博节度使，封昌黎郡王而性粗质。每对文士，不晓其说，心尝耻之。乃召一孝廉，令讲《论语》，及讲至《为政》篇，明日谓诸从事曰：‘仆近知古人淳朴，年至三十方能行立。’外有闻者，无不绝倒。”[①] 北宋时陈亚曾以《论语》嘲李过庭，见《唐宋遗史》：“陈亚少卿，维扬人，善诗什，滑稽尤甚。尝与蔡君谟会于金山僧舍，酒酣，君谟题诗屏间曰：‘陈亚有心终是恶。’即索笔对曰：‘蔡襄无口便成衰。’少时为杭州于潜令，以利口谑浪，人或厌之。太守马忠肃因其趋府，戒之，陈惧受教。俄有通刺谒者，称太词郎李过庭。公骂曰：‘何人家子弟?’亚率尔云：‘李趋儿。’马公徐悟之，大笑。”[②] 陈亚嘲李过庭为“李趋儿”，乃用《论语》“鲤趋而过庭”之歇后语。

---

① 宋·王钦若《册府元龟》卷954，第11228页。

② 宋·阮阅《诗话总龟》卷40，第383页。

述例：《荆钗记》第二出："（末）冯京，你拿书来，讲与我听。（小生）不敢动问先生，讲何书？（末）取《论语》来讲。德行颜渊、闵子骞、冉伯牛、仲弓。言语宰我、子贡。政事冉有、季路。文学子游、子夏。你就讲这一节。（小生）德行颜渊闵子骞、冉伯牛、仲弓。德存于心，行见于外。人以德行称者，惟颜闵冉仲四子而已。言语宰我子贡，自言曰言，答述曰语。孔门之下，善于言语者惟宰我子贡二人而已。政事冉有、季路，文学子游、子夏。通于政事文学之科者，惟有此四人为然。此孔门之四科，世俗之十哲也。（丑）我看他不识文理，解差了。学生讲与先生听：德行颜渊闵子骞冉伯牛仲弓，言语宰我子贡，政事冉有季路，文学子游子夏。（末）你念是这等念，你且解与我听。（丑）德行颜是一个人的姓名，那德行颜渊那闵子骞，去冉伯家里，一只牛。仲弓言语宰我，是那仲弓去说与宰我知道。子贡政事，那宰我不信，子贡证说道，实是他牵去了。那冉有季路闻得这桩事，学子游的儿子说知道夏，果然还是他牵去了，这等讲。（末）这畜生都是胡说。"

《三元记》第二十六出："（前腔）（净上）白面儿郎，学疏才不广。粗豪狂放，指银瓶，索酒尝。自家孙汝权。府尊堂试，来到梅溪家会讲。迤逦行来，梅溪有么？（生见介）明日本府堂试，我等各把本经讲习一篇。（净、末）君子讲学，以文会友，有何不可。（生）如此，先把《四书》讲一讲。（净）讲甚么书？（末）若讲《四书》，先讲《论语》。梅溪：学而时习之，不亦悦乎！半州：有朋自远方来。（生）学生乱道了。（净）愿闻。（生）学之为言效也。人性皆善，而觉有先后。后觉者必效先觉之所为，乃可以明善而复其初也。习，鸟数飞也。学之不已，如鸟飞也。管见如此，望二位改教。（末）讲得有理。（生）四明，'不亦悦乎'怎么讲？（末）学生乱道。（生）愿闻。（末）既学矣，而又时习之，则所学者熟而中心喜悦，其进自不能已矣。请二位改教。（生）讲得有理。（末）半州，'有朋自远方来，不亦乐乎'怎么讲？（净）我也要讲？免了罢。（末）这个如何免得。（净）鹏，大鸟也，一飞九万里，果是远方之外落者，是调也。那大鹏在远方之外飞来，不想飞得羽垂翅折，在半空中停翅而想，说道，我有些吃力了，莫不要调下去？说言未尽，蹼蹬，此乃不亦乐乎！（末）半州差了。你我同心为友，合志为朋，怎么到说了飞

禽？（净）二位满腹文章，无忝同类，我学生不通古今，一味粗俗，诚所谓马牛而襟裾。飞禽与走兽，正是同类。（末）休要取笑。”

第八节　“打略拴搐”解题、剧目考及方法论意义

一、“打略拴搐”释名、形态及其方法论意义

“拴搐”已见上解。“打略”，郑振铎《中国俗文学史》引《芦浦笔记》谓：“‘街市戏谑，有打砌打调之类。’所谓‘打调’，当即‘打略拴搐’的打略。”① 李啸仓《宋金元杂剧院本体制考》也认为：“打略”即“打调”，并从音韵的角度打通二者的关系：“‘调’与‘略’（音料）之声极相近。”同时引《张协状元》第二出“生踏场数调”为证：“所谓‘调数’，便就是‘打调’或‘打略’。”② 胡忌认为：“打略拴搐普通约是一人所担任的‘数板’念词，有‘猜谜’及‘难字儿’推想有二人以上的演出情形。”③

“打略”即“打个大略”之义。“打”即表演，“略”即概略。打略的院本比较简略，以数名打诨和笑耍戏乐为主，基本上没有故事情节。早期杂剧演出形态中有一种“梗概式表演”，即不演出全剧，只选取剧中一些主要人物，典型的场景和情节作简略的象征性模拟，所谓装其“似像”。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”：“小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。是时教坊杂剧色鳖膨刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下，皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之‘拽串’。”及至明代杂剧，依然保存了这种演出形态。明代杂剧《真傀儡》的真人扮演傀儡演出种种剧目，便是这种表演形式。“打略拴搐”中的“打略”，即作概略的表演，这种表演并无严格的剧本需要遵循，只有一个基本框架，并可根据需要作调整。

---

① 郑振铎《中国俗文学史》，第267页。

② 李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》，第11—12页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第253页。

“打略拴搐”就其表演形态而言，较“拴搐艳段”更为简略。我们在前面已经指出，“打略拴搐”更具普适性，“拴搐艳段”更具有特定性，所以打略院本往往是类名剧目，比较简略。比如有很多集名打趣的院本，而且打略的拴搐位置比较灵活，可置于戏中的任何位置；艳段的动作性、观赏性更强，“艳段”有精华、精粹之意，多置于戏的前部，相当于所谓“饶戏”。同时，“打略拴搐”也有以开呵诗为形态的院本，如类似《酒家诗》之类的《合死汉》院本。此外，还有“猜谜”、“唱尾声”之类形态的院本，当然，“打略拴搐”中也有大量的笑耍剧。

就形态而言，有一点需要特别指出，“打略拴搐”中的“名称”之剧至少有两种表演形态：其一是所谓“数名”形态，即列举某类事物名称的方式进行表演，尤其是《星象名》、《果子名》等最初的二十一种院本。需要指出的是，从伎艺的角度看，“数名”形态应当不仅仅是单纯的罗列事物之名——虽然这也是“数名”的方式——而应该有更带有戏剧性的方式，如采用猜谜打诨的方式。《五伦全备记》即有以猜谜的方式数果菜名，见该戏第十三出：“（旦）我问你五般果子有没有？（丑）都有了。（旦）你数我听。（丑）一样万丈深潭两盏灯。（旦）这是龙眼。（丑）有一样夫妻相骂各头眠。（旦）我不晓得。（丑）这是荔枝。又一样雨打鹭鹚岩下立。（旦）这是林檎。（丑）有一样五更生子未天明。（旦）这是枣子。……（旦）五般果品既有了，问你五般菜蔬有没有？（丑）都有了。四个年来加五年。（旦）四年加上五年是韭菜了。（丑）队伍中间蒙古人。（旦）队伍是军，蒙古是鞑，这是君达菜。（丑）又一件，古制井口塍上来。（旦）这是芥菜。（丑）又一件，无明无夜做工程。（旦）这是芹菜。”此外，“数名”还可以一种唱白相间、夹杂诨谐的形式进行表演。如《逞风流王焕百花亭》杂剧保留“果子名”中，就保留了这种表演形式。其中的“白”用的是诗体，并通过“复迭”、“谐音”的手法来打诨。

“数名”长期以来一直是伶人伎艺的重要手段，需要长期的训练和刻苦的记忆。明初陈铎说到川剧演员的训练时，曾提到这些演员需要从早到晚记穷言杂语、骨牌名、生药名、花名等，见其【北涉般调・耍孩儿・嘲川戏】：“黄昏头唱到明，早晨间叫到黑。穷言杂

语诸般记，把那骨牌名尽数说一遍，生药从头数一回，有会家又把花名对。”陈铎虽然说的是川剧，但川剧承继的是宋杂剧的传统，而金元院本也同样有此伎艺，可见这是宋金元明伶人共同的技能。这种伎艺出现，应该与唐宋以来蒙学字书的普及有直接关系，如宋代的《大字应用碎金》中就有大量的“名”，如“花名”、“果名”、“草名”、“香名”、“药名”、“酒名”、“茶名”、“竹名”、“木名”、“布名”、“绢名”、“车名”等。这就为诗曲、戏曲的创作提供了素材，王骥德《曲律·论巧体》指出：“古诗有离合、建除、人名、药名、州名、数目、集句等体。”不仅是古诗，与戏曲密切相关的散曲、小唱也大量的使用了这种伎艺。

另一种重要的方式是“以名叙事”形态，即利用“名”所构成的特定语言进行叙事打诨。以往在考察“打略拴搐”院本时，我们常常有个困惑：该类院本在某一类名下还包含了若干具体剧目，如“官职名”中有《说驾顽（头）》、《敲待制》、《上官赴任》、《押剌花赤》等剧目，这些剧目如何与“名”兼顾？即如何既有“名”又有剧情？在进一步的研究中，我们发现戏剧可以“名”叙事，而且这种叙事方式有很好的戏剧效果。如以“官职名”为叙事语言打诨，《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集》卷一《新增山坡羊·官名》有一例：“通判的无音无信，到如今县成（县丞）疾病。请一位郎中参议，推官主事害了相思病。叹绣衣检校红，闷恹恹尚书了几声。猛听得员外侍郎言语，连使梅香将他理问。梅香道门外都司行人来也，哎，提举起司狱心。驲丞，哎，耽搁了幼年少卿。”① 在这首曲中，以官名或官名的谐音字为语言，叙述了一位女性的相思情怀。又如以“药名”为语言进行叙事，我们在官本杂剧段数《医淡》中曾举《幽闺记》第二十五出净扮太医以药名为“猥语”打诨为例，此类例子甚多，如《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集》卷一《时兴北一封书》：“槟榔去，不茴香，想起人参薄荷郎。奴心懒去搽轻粉，懒把乌头对镜妆。口吃黄连心内苦，懒上蛇床泪两行。十指好似柴胡样，脸似黄麻奴怎当？半夏一去无音信，白芷（字）全无字半行。奴今惹下防风病，吃尽芍药不曾安。贝母浮生浪荡子，

① 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，第141页。

贪恋他乡红粉娘。奴把一根玄胡索，吊死阴司告地黄。远观天南星渐晓，烧炷沉香告上苍。保佑杏仁当归路，愿逢官桂早茴香。泪汪汪，愁断肠，何日相逢海上方？”①

由以“名”叙事的方式可知，院本可以利用特定事物之“名”所构成的语言来进行叙事。这就提示我们在考察由“名”所系的剧目时，应如何认识和找寻与之对应的形态。当然，这并不是说所有某“名”下的剧目皆是以此方式演出，但这至少告诉我们，研究戏剧，尤其是研究以“段数”和“名目”存在的早期戏剧时，要注意避免传统的“本事考”陷阱。因为戏剧作为一种表演艺术，其伎艺方式有时比“本事”更为重要，在某种意义上，伎艺决定了表演形态。伎艺是戏剧的内核，事件只是其外形；外形可以更换，而内核则一以贯之。在戏剧表演中，叙事可以因时因地不断变化，但伎艺却代代相传，到哪个山坡唱哪个歌。这一认识对我们的研究具有方法论的意义。宋代的杂剧段数和金元的院本名目绝大数都已失传，我们钩稽本事，最多只能知道这些剧目曾经演过些什么事件，至于如何表演则无从得知。然而，从伎艺传承与发展谱序的角度来考察这些剧目，我们便可从后世依然沿袭的伎艺中合理想象当初的表演形态，作为戏剧之“形”的事虽已不存，但作为表演之“质”的艺犹存，这就为我们以后溯古的研究提供了理论的支撑，也即可以从元明依然存活的伎艺反构宋金的戏剧形态，这也是戏剧研究与小说之类文本研究在方法上的不同之处。在“打略拴搐”中有《孟姜女》一剧，如果仅凭这三字进行本事考察，可以写出数本巨著，顾颉刚先生曾有此类大作，但这与院本有何关系？院本《孟姜女》究竟演孟姜女的什么呢？我们无从判断。但是，在院本名目中《孟姜女》归于“打略拴搐”的“唱尾声”，而唱尾声作为一种伎艺，伶人在后世依然沿用，它是净、末、丑等不擅唱曲脚色打诨的手段。这种伎艺构成的表演形态便成为院本演述的框架，它在容量和形式的层面上限定了表演的内容，因此也为我们确定剧目的本事提供了参照系。

① 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，第111页。

二、剧　考

《诗头曲尾》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·唱尾声》。

前见：胡忌认为，净角在杂剧中可以有唱尾声的权利，它或许是“唱尾声”的运用的一种形态。并由《谢添香》杂剧中“诗句里包笼着尾声”是一种酒令推断，“猜想‘诗头曲尾’名目的内容大约与它相似”①。

辨义：我们认为“诗头曲尾”是院本的一种形态，该形态前为诗，后为曲，其前念诗，继而唱曲结束，故而得名。所谓“曲尾”，未必都是尾声，《包待制三勘蝴蝶梦》中所唱“曲尾”，即为【端正好】、【滚绣球】二曲。其内容以打诨为主，其诗其曲皆俗，演唱者也不一定局限于净脚唱，《包待制三勘蝴蝶梦》与《鸣凤记》唱曲尾者皆为丑脚。

《鸣凤记》中有“歌头曲尾”，与“诗头曲尾”在形式上相类似。所谓“歌头曲尾”在该戏中指的是前部用“山歌”的形式与曲腔，文词通俗；后半部采取的是词曲的形式与曲腔，文词较雅，这种雅俗结合的曲子，形成了一种强烈的对比，由此产生了滑稽效果。因此，“歌头曲尾”的形式一般仅用于丑脚一类的滑稽脚色。据此可知，“诗头曲尾”的演唱形式也当如此，前半部用诗，后半部用曲的尾声，是一种念唱相结合的表演形式。采用这种形式是因为院本的表演者主要为副末、副净、丑脚，其长处在于打诨，但不善演唱，“诗头曲尾”之中的“唱尾声”属于“唱诨”性质。

述例：《包待制三勘蝴蝶梦》第三折，由丑脚扮王三：“（王三唱）【端正好】腹揽五车书，（张千云）你怎么唱起来？（王三云）是曲尾。（唱）都是些《礼记》和《周易》。眼睁睁死限相随，指望待为官为相身荣贵，今日个毕罢了名和利。

【滚绣球】包待制比问牛的省气力，俺父亲比那教子的少见识，

① 胡忌《宋金杂剧考》，第251页。按：《谢添香》杂剧中没有此句台词，当出自《杜蕊娘智赏金钱池》第三折正旦所云。

俺秀才每比那题桥人无那五陵豪气。打的个遍身家鲜血淋漓，包待制又葫芦提，令史每装不知。两边厢列着祗候人役，貌堂堂都是一伙洒佮娘的！隔牢撺彻墙头去，抵多少平空寻觅上天梯。（带云）张千，（唱）等我佮你奶奶歪屄！（张千随下）"

《逞风流王焕百花亭》第二折："（正末唱）【幺篇】折莫是诸子百家，三教九流，作赋吟诗，说古谈今，曲尾歌头。"

《鸣凤记》第八出："（丑笑介）这相公唱得好，我也唱一个山歌何如。（众）也使得。（丑）相公今日上仙游，要做官时再去梦里求。只是我个船家命里当悔气，教我湾塘拽牵几时休？休回首，欲断魂，数声啼鸟不堪闻。（众）好，倒是歌头曲尾儿。

（前腔）（生）万里江拖素练，云飞岭欲颠，山侧月难圆。轻泛孤蓬，纵横水面，心似清波一线。千顷汪洋，阳台岂思云女仙？养就性中天，凭伊梦里传。

（合前）（丑）邹相公也唱得好，我也再唱一个歌头曲尾儿：我替相公一样年，我做船家你要去做官。世间多少弗平事，弗会做天没做天。天将晚，日已曛，一声残角断樵门。（众）也好。

（前腔）（小生）滚滚浪花雪卷，歌声起白鹇。樯影乱青天，野树江云，相随同转。名似浮沤江上，聚散茫然。高宗岂知良弼贤，欲棹济川船，先期梦卜言。（合前）

（丑）林相公又会唱，我也再唱一个：相公祈梦要做官人，行子山程又水程。看看来到仙游县，我只怕欠子船钱无处寻。寻宿处，行步紧，前村灯火已黄昏。三位相公，此间已是仙游了，请上岸去，待我扎住船儿在此等候。总然一夜风吹去，只在芦花浅水边。（下）"

《合死汉》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·大夫家门》。

解题：《合死汉》列于"大夫家门"条下，可知与医有关。江巨荣认为，"合死"就是"该死"[①]，其说甚是。《合死汉》院本与《酒家诗》一样，其实都是某类人物的上场诗，这类人物往往以反面的形象出现，成为调侃戏谑的对象。如《感天动地窦娥冤》第一折赛

① 江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》，《戏史辨》第2辑，第189页。

卢医上场诗："行医有斟酌，下药依《本草》。死的医不活，活的医死了。"《救孝子贤母不认尸》、《萨真人夜断碧桃花》中皆有"赛卢医"，可知其乃类型化人物，其上场诗也大致相似。

述例：《岳飞破虏东窗记》第三十六出述秦桧请医与长舌妇看病，提到所谓"该死汉"："（丑上）三代名医了，我做郎中手段妙，真个赛过王叔和，脉诀未高，秦越人扁鹊不足道。医了定出脓，头痛必然是风药。铺面开了两三年，刚刚称足一贯钱。近日医得四五家，没有一家不带孝。医得东边扛出丧，医得西边才入棺。医得南边买棺材，医得北边断命了。你若今日请我医，想你也是该死汉。"

《幽闺记》第二十五出净扮太医上场诗也有所谓"该死汉"："三世行医，四方人尽知。不论贵贱，请着的即便医。卢医扁鹊，料他直甚的！人人道我，道我是个催命鬼！我做郎中真久惯，下药且是不懒慢。热病与他柴胡汤，冷病与他五灵散。医得东边才出丧，医得西边已入殓。南边流水买棺材，北边打点又气断。祖宗三代做郎中，十个医死九个半。你若有病请我医，想你也是该死汉。"

《神道名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。

解题：《神道名》也属于"数名"的院本形态，"神道"即神仙道人。

述例：明·范受益《寻亲记》第三出："（末）须臾波涛之间，顷刻云雾之内，只见神光万丈，闪闪烁烁，灿灿烂烂，似掣电争明；杀气数重，昏昏沉沉，阴阴深深，似奇花乱吐。拂拂霏霏，似三春骤雨。轰轰划划，如九夏雷鸣。不知是阳侯君、灵胥神、冯夷神、海若神、天吴神、壬癸神、和谁斗战？多应是泾川君、洞庭君、南海君、宫亭君、丹阳君、北海君、各显灵威。"

《韭菜名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。

解题：《韭菜名》院本即数韭菜之各种异称。韭菜既是菜，也是药，因此别名甚多。道家将其视为"五荤"之一，至于韭菜的壮阳功能，也早为人们所认识，侯氏《药谱》称韭菜为"起阳草"。而

且，韭菜各部位各有称谓，如韭之茎名“韭白”，根名“韭黄”，花名“韭菁”[①]。明人余庭璧《事物异名》卷下辑录的韭菜异名有“山藿、丰本、草钟乳、莱钟乳、和和、𧃒、鸿会”等名[②]。

述例：《五伦全备记》第十三出：“（旦）五般果品既有了，问你五般菜蔬有没有？（丑）都有了。四个年来加五年。（旦）四年加上五年是韭菜了。”

《说驾颃》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·官职名》。

解题：“驾颃”当为“驾头”之误。驾头本是皇帝出行时由宦官抱于车骑上的凳子，后用“驾”指代帝王。“驾头”最初据说宋太祖即位时的御坐，《续资治通鉴长编》卷一九四引江休复《江邻几杂志》佚文云：“韩维问李淑驾头何物，曰：百讲坐之一。刘敞访之，王洙云：御座传四世矣，乃初即位所坐。”宋王应麟《玉海》卷八〇“康定乘舆出入仪”条：“驾头乃初即位御坐，《三朝志》：七宝床一覆以绯罗绣帕。内臣马上捧之谓之‘驾头’。”

“驾头”的形制《梦溪笔谈》中有记载：“正衙法座，香木为之，加金饰，四足，堕角，其前小偃，织藤冒之。每车驾出幸，则使老内臣马上抱之，谓之‘驾头’。”[③]《宋史》卷一四八《仪卫志》也有详细记载：“驾头一名宝床，正衙法坐也。香木为之，四足瑑山以龙卷之，坐面用藤织云龙，四围错采，绘走龙形，微曲，上加绯罗绣褥，裹以绯罗绣帕。每车驾出幸，则使老内臣马上拥之为前驱焉，不设则以朱匣韬之。”

北宋的“驾头”，据说一直沿用太祖所坐过的法座，每更一朝，即在上面覆盖黄帽一重，南室南渡之后，“驾头”依旧沿用，但据称已非原来的法座。宋叶□《爱日斋丛抄》卷五：“旧制‘驾头’未详所始，相传更一朝即加覆黄帽一重。……参诸纪载，疑渡江后杌子已非法座故物，乘舆所至，百官道次班迎，惟望‘驾头’

① 明·李时珍《本草纲目》卷 26，第 40 页。
② 明·余庭璧编、胡文焕校《事物异名》卷下《蔬菜》，第 425 页。
③ 沈括《梦溪笔谈》卷 1“故事一”条。

致敬而已。”

后世有所谓“驾头杂剧”，即演帝王之戏。《青楼集》“南春宴”条：“姿容伟丽，长于驾头杂剧，亦京师之表表者。”但院本《说驾头》应该不是以帝王为中心的“驾头杂剧”，而是说“驾头”本身。驾头在一般人看来，不仅象征着帝王的威仪，而且不明其模样，具有神秘感，所以不少宋代学者和近臣都在其笔记中对驾头加以描述。至于一般百姓，更是难睹其真容，以至皇帝出行，侍卫高喝“看驾头”。《东京梦华录》卷六“十四日车驾幸五岳观”条：“驾将至，则围子数重外，有一人捧月样兀子，锦覆于马上，天武官十余人簇拥扶策，喝曰‘看驾头’。”

《衮骰子》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·赌扑名》。

解题：“衮”即“滚”，意即滚动骰子，即抛掷之意。宋杂剧中也有有关“骰子”的剧目，《官本杂剧段数》中有《骰子六幺》、《哭骰子瀛府》。以掷骰子为戏，唐宋以来十分盛行，或为赌博，或为酒令，由此形成了不少掷骰子所用的术语。这些术语便成为文人及民间用来叙述的语言，往往被采入酒令、小曲、乃至戏曲之中。掷骰子所用术语见《新刻燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》卷二九《赛色论》：“俗云，四色赢四杯，假如十四卜五十六点谓之‘色老’，止赢一杯；掷得黑对子赢一杯；假如客掷得幺二三，俗名‘老鼠尾’，客自输三杯；掷四点俗名‘小四’，输二杯；掷八点，输二杯；掷五六七点，止输一杯。”骰子这些术语元代戏曲中就已使用。以骰子术语为酒令如白居易诗：“鞍马呼教住，骰盘喝遣输。长驱波卷白，连掷采成卢。”其中的“骰盘”、“卷白波”、“鞍马”等皆当时酒令。唐人皇甫松所着《醉乡日月》三卷，其中第十一为“骰子令”，可惜该书不存，《说郛》所收该书只存其目及题记而无令词，但《容斋续笔》卷一六“唐人酒令”条中却保存皇甫松的“骰子令”：“《醉乡日月》三卷载骰子令云：‘聚十只骰子齐掷，自出手六（之）人，依采饮焉。堂印，本采人劝合席碧油，劝掷外之人。骰子聚于一处，谓之酒星，依采聚散。’骰子令中，改易不过三章，次改鞍马令，不过一章。又有旗幡令、闪摈令、抛打令。今人不复晓其法矣，唯优

伶家犹用手打令以为戏云。”① 以骰子为小曲者如前引《文林聚宝万卷星罗》卷二九《赛色论》中所收“唱曲令”有【清江引】：“骰儿持来碗内丢，五左并六右。四红劝客引，幺幺自饮酒，二三且过下家手。” 【西江月】：“一自情人去后，两行珠泪常抛。三番四寻□□□，五服六亲难□。坐卧七思八想，春光九十将凋，十一十二夜迢迢，不得成双不了。”

述例：关汉卿《钱大尹智宠谢天香》第三折：“（二旦云）姐姐，咱掷这色数儿，俺输了也。姐姐，可该你掷。（正旦唱）【倘秀才】幺四五骰着个‘撮十’，二三二趁着个‘夹七’；一面打个色儿，也当得幺二三是‘鼠尾’。赌钱的，不伶俐，姐姐你可便再掷。（二旦云）等我再掷，俺又输了也。可该你掷。（正旦唱）【呆骨朵】我将这色数儿轻放在骰盆内，二三五又掷个‘乌十’；不下钱打赛，我可便赢了你两回。这上面分明见，色数儿且休提。”

《月明和尚度柳翠》第三折：“（正末云）这两块骨头唤做甚么？（旦儿云）师父，这个不唤做骨头，这个唤做色数儿。（正末云）我试看咱，一对着六。（旦儿云）师父，不唤做一，唤做幺。（正末云）哦，一不唤做一，唤做幺，我记着，我记着。二对着五，二双属阴，五单属阳，上下是阴阳相对着。三对四，四双属阴，三单属阳，上下也是阴阳相对着。柳翠也，原来这两块骨头上有阴阳之数，岂不是比并着你娘儿两个？（旦儿云）师父，这骨头儿怎生比并着俺娘儿两个？（正末云）你听，我也有一偈。（偈云）一把枯骸骨，东君掌上擎。自从有点污，抛掷到今生。”

《花名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。

解题：宋代的官本杂剧就有以花名为戏的，如《百花爨》。元杂剧也继承了这一伎艺，《杜蕊娘智赏金钱池》第三折【醉高歌】：“或是曲儿中唱几个花名。”前引陈铎散曲对川戏的嘲弄“生药从头数一回，有会家又把花名对”，可见早期川戏也有这一伎艺。我们在描述“打略拴搐”中的“数名”表演形态时曾指出，以“名”为戏受到过

① 关于此段骰子令的详细解说，可参王昆吾《唐代酒令艺术》，第13—21页。

唐宋字书的影响，成书于宋代的《应用碎金》卷下《花果篇》中《花名》有“牡丹、芍药、金钱、金沙、金盏、金莲、金灯、山茶、山丹、月丹季、丽春、丽秋、玉簪、剪金宝、相迎春、海棠、锦李、水仙、大笑、紫笑、蔷薇、紫荆、百合、杜鹃、鸡冠、散水、木犀、芙蓉”等等。

述例：其一，“数名”形态。《风月锦囊·新增时兴杂曲》中有《四季花名》，如春季花名：“春景融合，瑞香花儿开数朵。长春花开赠宾贺，海堂（棠）花开堂前坐。辛夷花开笑呵呵，桃李争春芍药齐相贺。牡丹花开秀气多。”夏季花名：“夏景炎威，金凤花开满地飞。荷莲花开池中戏，月桂花开红滴滴。细辛花开笑微微，荼蘼花开怎比玉兰桂？如有葵花向日倾。”①

其二，“以名叙事”形态。如《挂枝儿》“咏部八卷”之《花名》：“我与你月月红，寻欢寻乐。我与你夜夜合，休负良宵。我与你老少年，他人含笑。休为十姊妹，使我美人焦。使尽金钱也，唱扬花同到老。”又，《花》：“绣球花，性情滚，拿你不定。玉簪儿外面好，里面虚情。芙蓉花寂寞忧成病，梅花清瘦了。并头莲两下分，好似水面上扬花也，浪宕没定准。”②

又，《金瓶梅》第三十三回花儿名【山坡羊儿】：“我听见金雀儿花眼前高哨，撇得我鹅毛菊在斑竹帘儿下乔叫。多亏了二位灵鹊儿报喜，我说是谁来不想是望江南儿来到。我在水红花儿下梳妆未了，狗奶子花迎着门子去咬。我暗使着迎春花儿绕道处寻你，手搭伏蔷薇花口吐丁香把我玉簪儿来叫。红娘子花儿慢慢把你接进房中来呵，同在碧桃花下斗了百回草。”

《果子名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·果子名》。

解题：果子名指各类鲜果干果之名，不仅有时鲜水果，也包括经过加工的干果。果子名不仅可以“数说”，也可“叫唱”，因为果子是沿街叫卖的，这种叫卖声北宋就被艺人加工为一种伎艺在瓦舍

① 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，第175页。

② 冯梦龙等编《明清民歌时调集》，第182页。

勾栏中演出。如《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条：“文八娘叫果子。”《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条：“百戏如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子。”叫卖声还被吸收进杂剧，《辍耕录》卷二七“杂剧曲名”中就有【叫声】、【卖花声】，《逞风流王焕百花亭》杂剧中的“叫卖查梨条”带有唱腔。

述例：其一，“以名叙事”形态。《金瓶梅》第三十三回：“我唱果子、花儿名《山坡羊》你听：初相交，在桃园儿里结义。相交下来，把你当玉黄李子儿抬举。人人说你在青翠花家饮酒，气的我把蘋波脸儿挝的粉粉的碎。我把你贼，你学了虎刺宾了，外实里虚，气的我李子眼儿珠泪垂。我使的一对桃奴儿寻你，见你在软枣儿树下，就和我别离了去。气的我鹤顶红剪一柳青丝儿来呵，你海东红反说我理亏。骂了句牛心红的强贼，逼的我急了，我在吊枝干儿上寻个无常。到三秋，我看你倚靠着谁?”

其二，“数名”形态。如《逞风流王焕百花亭》第三折：“（正末提查梨条从古门叫上，云）查梨条卖也！查梨条卖也！才离瓦市，恰出茶房，迅指转过翠红乡，回头便入莺花寨，须记的京城古本老郎传流。这果是家园制造，道地收来也。有福州府甜津津香喷喷红馥馥带浆儿新剥的圆眼荔枝，也有平江路酸溜溜凉荫荫美甘甘连叶儿整下的黄橙绿橘，也有松阳县软柔柔白璞璞蜜煎煎带粉儿压匾的凝霜柿饼，也有婺州府脆松松鲜润润明晃晃拌糖儿捏就的龙缠枣头，也有蜜和成糖制就细切的新建姜丝，也有日晒皱风吹干去壳的高邮菱米，也有黑的黑红的红魏郡收来的指顶大瓜子，也有酸不酸甜不甜宣城贩到的得法软梨条。俺也说不尽果品多般，略铺陈眼前数种。香闺绣阁风流的美女佳人，大厦高堂俏倬的郎君子弟，非夸大口，敢卖虚名，试尝管别，吃着再买。查梨条卖也！查梨条卖也！（做叹科，云）王焕，这个是做子弟的下场头也呵！

（做叫科，云）查梨条卖也！查梨条卖也！生长在京城古汴，从小里拜个名师，学成浪子家风习惯，花台伎俩。专伏侍那些可喜知音的公子，更和那等聪明俊俏的佳人。假若是怨女旷夫，买吃了成双作对。纵然他毒郎狠妓，但尝着助喜添欢。春兰秋菊益生津，金

橘木瓜偏爽口。枝头干分利阴阳，嘉庆子调和脏腑。这枣头补虚平胃，止嗽清脾，吃两枚诸灾不犯。这柿饼滋喉润肺，解郁除焦，嚼一个百病都安。这荔枝红蠲烦养血，去秽生香，长安岁岁逢天使。这查梨条消痰化气，醒酒和中，帝城日日会王孙。查梨条卖也！查梨条卖也！（唱）

【挂金索】松阳柿全别，滋润能清肺。婺州枣为魁，细嚼堪平胃。嘉庆子家风，制度实奇美。枝头干流传，可口真佳味。（做叫科云）查梨条卖也！查梨条卖也！歌姬未起，客馆先知。查梨条卖也！查梨条卖也！一声叫入珠帘去，慌杀梳妆镜里人。（唱）

【山坡羊】梨条清致，金橘无对，荔枝圆眼多浇些蜜。这枣子要你早聚会，这梨条休着掩抛离。这柿饼要你事事都完备，这嘉庆这场嘉乐喜。荔枝，离也全在你，圆眼，圆也全在你。”

释义：上文所引虽云叫卖“查梨条”，实际上叫卖的是诸种水果，所以称“说不尽果品多般，略铺陈眼前数种”。其中涉及的果名有：圆眼荔枝、黄橙绿橘、凝霜柿饼、龙缠枣头、新建姜丝、高邮菱米、指顶大瓜子、法软梨条、金橘木瓜、枝头干、嘉庆子等等。我认为这就是《院本名目》中“果子名”院本的一种形式，因为文中指明这是“京城古本老郎传流”。可见，上述“叫卖查梨条”，出自“古本老郎”，即金院本，并非作者的随意编造。

从《逞风流王焕百花亭》杂剧保留“果子名”院本中，我们可大致了解其表演形式：一种唱白相间、夹杂诨谐的艺术样式。其中的“白”用的是诗体，并通过“复迭”、“谐音”的手法来打诨。用“复迭”手法者如“甜津津香喷喷红馥馥带浆儿新剥的圆眼荔枝”、“酸溜溜凉荫荫美甘甘连叶儿整下的黄橙绿橘”、“软柔柔白璞璞蜜煎煎带粉儿压匾的凝霜柿饼”之类，用“谐音”手法者如“这枣子要你早聚会，这梨条休着掩抛离”、“荔枝，离也全在你，圆眼，圆也全在你”等等，这与唐宋杂剧的“嘲拨”传统是一脉相承的。其中的“唱”运用了【挂金索】、【山坡羊】等曲牌，这种以唱腔来唱“果子名”的方式，并非因其被插入杂剧中，才被杂剧的用演唱改造而成的，而是“叫卖查梨条”本身就有唱腔。《逞风流王焕百花亭》第二折称王焕向小二学扮做卖查梨条的，对小二说“将你这一弄儿都借与我，就传与我叫的腔儿咱”，“斑竹

篮提在手，叫歌声习演的腔儿溜”，可见，“腔儿”是“果子名”自带的，其源自民间的叫卖声，并经过艺人的加工而被吸收进杂剧与院本。这种作为“叫声”的“腔儿”是如何与杂剧的曲牌相结合，则不得而知。不过，【山坡羊】是宋代就有的民歌，在整个元杂剧中出现得极少，总共只有三次，两次出现在【商调】中，一次出现在【黄钟宫】中，不属于元杂剧任何宫调的固定曲牌，只在特殊情况下才被偶尔一用，【山坡羊】与叫卖的“腔儿”可能有某种内在的联系。

《军器名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。

解题：军器名即数各种刀剑、弓矢为戏，其来源与字书有关。《明本大字应用碎金》卷下《兵革篇》中有“军器名”：“闷棍、狼牙棒、三股叉、搏虎叉、搭钩、鋜子、铜子、擂锥、□杖、云梯、镫棒、阵牌、蛮牌、山字叉、冲天戟、鞭简、钺斧、轒车、拒马、寨铁、蒺藜、铁猫儿、火炮、炮鞦、皮屋、警堠、烽火楼、提刀、顺带刀、鸡心锤、射垛、射贴……”

述例：《水浒记》第九出：“这壁厢持专诸所持，舞统陵所舞，铜口金头，有那昆吾刀、鸣鸿刀、灵宝刀、含章刀、露陌刀、龙鳞刀、文身刀，水截鲸鲵，陆剸犀兕，那壁厢铸欧冶所铸，造辟闾所造，玉头珠口，有这纯钩剑、湛卢剑、豪曹剑、鱼肠剑、巨阙剑、干将剑、莫邪剑，气冲牛斗，形转鹿卢。曲湾湾的权弓、繇弓、䨲弓、弸弓、角弓、雕弓、彤弓、墨弓，绣质绿沉，青檀墨干，无非楚之桃，越之棘，风高月影圆；直矗矗的枉矢、絜矢、杀矢、鍭矢、矰矢、茀矢、恒矢、䥴矢，青镞赤茎，白翎朱羽，无非夏之服，赵之箙，霜重麟胶劲。个个披坚，则穿的是浴铁缧金，缨縢缀组，曰甲曰介，曰函曰铠，韦人制缝，函师震椎，说甚么缮京益赵；人人策肥，则执的是指天柱地，埋铜持铁，曰鞭曰弭、曰策曰棰，埋自北山，种从南社，说甚么楚令秦谣。”

《数酒》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·酒下拴》。

本事："数酒"即数酒之名，该剧目列于"酒下拴"，说明此院本主要插演于饮酒的场合。酒被赋以名字，唐时大盛。《仇池笔记》"酒名"条："退之诗云：且可勤买'抛青春'。《国史补》云：酒有郢之'富春'，乌程之'若春'，荥阳之'土窟春'，富平之'石冻春'，剑南之'烧春'。杜子美云：闻道云安'曲米春'。裴铏《传奇》亦有酒名'松醪春'，乃知唐人名酒多以春。"《野客丛书》卷一〇引苏东坡上文后补充云："仆观郑谷赠富平宰诗曰：'易博连宵醉，千缸石冻春。'知富平石冻春信矣。观白乐天诗，有'青旗沽酒听梨花'之句，注：杭人其俗酿酒，听梨花时熟，号为'梨花春'，是又有梨花春之名。李白诗：'瓮中百斛金陵春。'刘梦得诗：'鹦鹉杯中若下春。'"[①]《韵语阳秋》卷一九："酒之种类多矣。有以绿为贵者，白乐天所谓倾如竹叶盈尊绿是也；有以黄为贵者，老杜所谓鹅儿黄似酒是也；有以白为贵者，乐天所谓玉液黄金卮是也；有以碧为贵者，老杜所谓重碧酤新酒是也；有以红为贵者，李贺所谓小槽酒滴珍珠红是也，今闽广间所酿酒谓之红酒，其色殆类烟脂。"《武林旧事》卷六"市食"条："诸色名酒：蔷薇露、流香、宣赐碧香、思春堂、凤泉、玉练槌、有美堂、中和堂、雪醅、真珠泉、皇都春、爱咨堂、和酒、皇华堂、常酒、琼花露、六客堂、齐云青露、双瑞、爱山堂、得江、留都春、静治堂、十州春、玉醅、海岳春、筹思堂、清若空、蓬莱春、第一江山、北府兵厨、锦波春、浮玉春、秦淮春、银光、清心堂、丰和春、蒙泉、潇洒泉、金斗泉、思政堂、龟峰、错认水、谷溪春、庆远堂、清白堂、蓝桥风月、紫金泉、庆华堂、元勋堂、眉寿堂、万象皆春、济美堂、胜茶。点检所酒息，日课以数十万计，而诸司邸第及诸州供送之酒不与焉。盖人物浩繁，饮之者众故也。"

述例：明邵璨《香囊记》第八出："（净）有好酒么？（丑）随官人要甚么样酒。（净）胡说，你有多少样酒？（丑）洞庭春、石冻春、罗浮春、土窟春、梨花春、竹叶春、珍珠红、葡萄绿、玉膏青、秋露白、桂髓椒浆、兰英桑落、乌程白坠、醥醑醍醐，般般有，品品高。直须仪狄齐名，那许新丰夺市。"

---

① 宋·王楙《野客丛书》卷10"石冻春"条，第113页。

《则耍胡孙》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·先生家门》。

解题："先生"即道士术士。"则耍胡孙"之"则"，意即"作"、"做"，意思同"则剧"之"则"，我们在前边有详细考证。"胡孙"即"猢狲"，由于猴子的面容多毛，类似胡人，故曰"胡孙"。后来，因为其为兽类，遂加犬旁成"猢狲"。晋傅玄《猿猴赋》："既似老公又类胡女。"《本草纲目》卷五一："猴形似胡人，故曰'胡孙'。"[①]

对于《则耍胡孙》院本的表演性质，很容易让人联想耍猴之戏。但我认为，该院本并非表演如何"耍猴"的，而是表演"耍猴"之"人"的。理由有二：其一，该院本系于"打略拴搐"中"先生家门"下，可见，该院本是一种附于大型剧中在涉及到"先生"时的插演，当然，其最初也可以是单独演出的。正因为该院本属于"先生家门"，因此，其内容应该表演的是耍猴的"先生"及其有关耍猴的事情，而非"耍猴"本身。其二，从《则耍胡孙》的剧名看，意思为"作"耍猢狲。也就是说，"耍猢狲"才是所谓的"猴戏"，而"则耍胡孙"则是作"耍猢狲"人的动作。

本事：根据上述理解，我们提供以下文献记载作为该院本的本事。宋人毕仲询《幕府燕闲录》云："唐昭宗播迁，随驾伎艺人止有弄猴者。猴颇驯，能随班起居，昭宗赐以绯袍孙供奉。"[②] 罗隐为此作诗《感弄猴人赐朱绂》："十二三年就试期，五湖烟月奈相违。何如买取猢孙弄，一笑君王便着绯。"

《捧着骆驼》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·秀才家门》。"捧"即"牵"，明人李诩《戒庵老人漫笔》卷三"院爨八剧"中也著录了此院本，所题正是《牵着骆驼》[③]。李诩，江阴人，生于明弘治十八

① 明·李时珍《本草纲目》卷51，第74页。

② 宋·毕仲询《幕府燕闲录》"孙供奉"条，《类说》卷19引。

③ 明·李诩《戒庵老人漫笔》卷3"供闲选胜各八"条，第110页。

年（1505），卒于万历二十一年（1593），《戒庵老人漫笔》是其晚年的一部笔记。可见，该剧直到明中晚期仍在上演。

本事：本剧列于“秀才家门”条下，可知该剧当与秀才文人有关。《梦溪笔谈》卷九：“旧制，天下贡举人到阙，悉皆入对，数不下三千人，谓之群见。远方士皆未知朝廷仪范，班列纷错，有司不能绳勒。见之日，先设禁围于著位之前，举人皆拜于禁围之外，盖欲限其前列也。至有更相抱持，以望黼座者。有司患之，近岁遂止令解头入见，然尚不减数百人。嘉祐中，予忝在解头，别为一班，最在前列。目见班中，唯从前一两行，稍应拜起之节，自余亦终不成班缀而罢，每为阁门之累。常言殿庭中班列不可整齐者，唯有三色：谓举人、番人、骆驼。”

既然是“常言”，说明这是民间的看法。将“举人”与“骆驼”并举，是拿举人开涮，嘲笑他们是乡下人，不懂朝仪，上朝时混乱不堪。最后只能挑“解头”入见，而解头也只有前一两行者能跟着“稍应拜起之节”。如同骆驼群一样，要用绳子牵着领头者，所谓“头驼”，其余的便依次而行，这大概是“捧着骆驼”的出处。

《看马胡孙》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·秀才家门》。又，《戒庵老人漫笔》卷三“院爨八剧”中，也著录了《看马胡孙》[①]。

解题：《看马胡孙》列于“秀才家门”条下，说明该院本与《则要胡孙》不同，与“先生”无关，而指的是文人。所谓“胡孙”即“猢狲”，问题是，猢狲和马怎么会联系在一起？二者究竟有何关系？“秀才”和“猢狲”又是怎样联系在一起的？古人认为，将猴子与马饲养在一起，可以避免马生疫病，故称猴为“马留”，也即“马猱”。《本草纲目》卷五一：“猴……庄子谓之狙，养马者厩中畜之，能辟马病，胡俗称‘马留’云。”[②] 猴能辟马病的观念至少在汉代就已出现。《淮南万毕术》云：“常系猕猴于马坊，令马不畏，辟恶，消百

① 明·李诩《戒庵老人漫笔》卷3“供闲选胜各八”条，第110页。

② 明·李时珍《本草纲目》卷51，第74页。

病也。”[1] 猴之所以能够辟马病，就当时人们的认识而言，原因有三：第一，马饮猴溺可以辟瘟。《物理小识》云：“老马……饮猿溺辟瘟。”[2] 第二，母猴的月经可使马避免瘟疫。《食物本草》引《马经》云：“马厩畜母猴，辟马瘟疫，逐月有天癸流草上，马食之，永无疾病矣。”[3] 第三，马善睡，多睡则易生瘟病，猴能扰马不睡，使马避免得病。明李日华《紫桃轩又缀》卷一：“惟猴以搅马不睡，辟害不为虚糜。”“秀才”和“猢狲”相联系是因为北宋市井之人对举子“以马留目之”。

本事：在笔者收集的一百余种关于“看马胡孙”的材料中，符合该院本题意的惟有北宋张师正的一条记载，见《倦游杂录》“着也马留”条：“京师优人以杂物布地，遣沐猴认之，即曰：‘着也马留。’熙宁中，状元叶祖洽赴宴，有下第进士作诗曰：‘着甚来由去赏春，也应有意惜芳辰。马啼莫踏乱花碎，留与愁人醉作茵。’”[4]《倦游杂录》原书已佚，本条记载出自明刻《类说》卷一六，文中“熙宁”原作“绍熙”，此当为后世抄刻者所误。因为“绍熙”乃南宋光宗年号，而张师正则是北宋人，“绍熙”当为“熙宁”。阮阅的《诗话总龟》也引述了本条内容，虽未注明出处，但为《倦游杂录》佚文无疑，而且叙述更详，文中“绍熙”正作“熙宁”。见《诗话总龟》卷四〇：

> 京师优人以杂细物数十种布于地，使人暗记物色，然后遣沐猴认之。每沐猴得之，优人即曰：“道着也马留。”盖优人呼沐猴之名。熙宁庚戌春，市井之人见举子往往亦以马留目之。其年状元叶祖洽赴宴于池上，有下第进士寄诗曰：“着甚来由去赏春，也应有意惜芳辰。马啼莫踏乱花碎，留与愁人醉作茵。”细而绎之，乃是“着也马留”四字，盖四句各取上一字。[5]

---

① 《齐民要术》卷 6“养牛马驴骡”条引。
② 明・方以智《物理小识》卷 10。
③ 明・姚可成《食物本草》卷 14，第 907 页。
④ 宋・张师正《倦游杂录》，第 18 页。
⑤ 宋・阮阅《诗话总龟》卷 40《诙谐门上》，第 387 页。

值得注意的是，文中有这么一句话："市井之人见举子往往亦以马留目之"，可见，宋代市人是将"举子"当作看马猢狲的。宋代的《大唐三藏取经诗话》"行程遇猴行者处第二"条中，唐三藏第一次遇到猴行者便作"白衣秀才"模样。因此在金元院本中"看马猢狲"被归入"秀才家门"，"着也马留"便是挖苦穷酸秀才中举如同猴子得"着"了。将"马留"比作士流，还有所谓"说法马留"，与"着也马留"正好相映成趣。《桐江诗话》云："元祐间，东平王景亮，与诸仕族无成子，结为一社，纯事嘲诮。士大夫无间贤愚，一经诸人之目，即被不雅之名，当时人号曰'猪嘴关'。吕惠卿察访京东，吕天资清瘦，语话之际，喜以双手指画，社人目之曰'说法马留'。又凑为七字曰'说法马留为察访'，社中弥岁不能对。一日，邵箎因上殿氛泄，出知东平，邵高鼻鬈髯，社人目之曰'凑氛狮子'。仍对曰：'说法马留为察访，凑氛狮子作知州。'惠卿衔之，讽部使者法以它事，举社遂为齑粉。"①

《风魔赋》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·秀才家门》。

解题：宋元时往往将秀才比作"风魔汉"，《风魔赋》院本也应当是演秀才的。《董西厢》卷一【涉般调·哨遍缠令】："大抵这个酸丁忒劣角，风魔中占得个招讨。"《雍熙乐府》卷一三【斗鹌鹑】散曲："我叹你个风魔的翰林何处问佳音。"《西厢记》第二本第二折【满庭芳】："来回顾影，文魔秀士，风欠酸丁。"所谓"文魔秀士"即"风魔秀士"。

唐代即有将文士称为"害风措大"之例，"风魔"之名或本于此。《辨疑志》云："唐天宝初，萧颖士因游灵昌。远至胙县南二十里，有胡店，店上有人多姓胡。颖士发县日晚，县寮饮饯移时，薄暮方行，至县南三五里，便即昏黑。有一妇人年二十四五，着红衫绿裙，骑驴，驴上有衣服，向颖士言：'儿家直南二十里，今归遇夜，独行怕惧，愿随郎君鞍马同行。'颖士问女何姓，曰姓

① 宋·胡仔《苕溪渔隐丛话前集》卷55"宋朝杂记下"引，《宋诗话全编》，第3900页。

胡。颖士常见世间说有野狐，或作男子，或作女人，于黄昏之际媚人，颖士疑此女即是野狐。遂唾叱之曰：‘死野狐，敢媚萧颖士?’遂鞭马南驰，奔至主人店，歇息解衣。良久，所见妇人，从门牵驴入来，其店叟曰：‘何为冲夜?’曰：‘冲夜犹可，适被一害风措大，呼儿作野狐，合被唾杀。’其妇人乃店叟之女也，颖士惭恧而已。”①

述例：王实甫《西厢记》第三本第二折写莺莺对张生如醉如痴的思念之情：“【石榴花】今日个晚妆楼上杏花残，犹自怯衣单。那一片听琴心清露月明间，昨宵向晚，不怕春寒。几乎险几先生馔，那其间岂不胡颜？为你个不酸不醋风魔汉，隔墙儿险化做望夫山。”

《厨难偌》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·吃食名》。

解题：在《脚色的起源》一章中我们曾指出“偌”即模仿人物的杂扮艺人，“厨难偌”，即模仿厨房之事刁难人。“偌”与“酸”一样，当其以脚色之名作为院本的尾名时，指以“偌”为特征的表演模式，在本剧中意为设立陷阱、坑蒙别人。值得注意的是，本剧列于“吃食名”下，因此这种“难偌”是与厨中的食物之名相关的。

述例：《五伦全备记》第十三出：“（旦）五般案酒有了未有?（丑）有了。（旦）你说我听。（丑）一样是‘鸣而起’，一样是‘川其舍’，一样是‘其兄生’，一样是‘我所欲’。（旦）你调文，我不晓得。（丑笑）你枉做状元的娘子，《论语》、《孟子》里说的话，你也晓不得了?（旦）你解我听。（丑）‘鸣而起’是鸡。（旦）孟子云，鸡鸣而起也，胡诌的是。（丑）‘川其舍’是猪。（旦）《论语》云，山川其舍诸，猪同音。（丑）‘尔爱其’是羊。（旦）《论语》云，尔爱其羊也。诌的是。（丑）‘其兄生’是鹅。（旦）《孟子》云，有馈其兄生鹅者也。诌的是。（丑）‘我所欲’是鱼。（旦）《孟子》云，鱼我所欲也。阿妈，你调这文，说的深了。（丑笑）我是状元家的老阿妈，这些书袋岂不会掉?（旦）我问你五般果子有没有?（丑）都

① 《太平广记》卷242“萧颖士”条引，第1866页。

有了。（旦）你数我听。（丑）一样万丈深潭两盏灯。（旦）这是龙眼。（丑）有一样夫妻相骂各头眠。（旦）我不晓得。（丑）这是荔枝。又一样雨打鹭鸪岩下立。（旦）这是林檎。（丑）有一样五更生子未天明。（旦）这是枣子。”

《衣裳名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。

解题：《衣裳名》应当属于“数名”形态的院本。早在唐代，就有所谓“唱衣”，即叫卖各种衣服，1931 年，著名学者向达先生在《国立北平图书馆馆刊》第五卷第六号上发表的《敦煌丛钞》中，披露了当时国立北平图书馆馆藏敦煌写本“成字 96 号”中的一则“唱衣”资料：“法律德荣唱紫罗鞋雨（两）……僧政愿清唱绯绵绫被，得布壹仟伍百贰拾尺，旧覩壹仟尺，支图海明一百五十尺……金刚唱扇，得布伍拾伍尺……法律道英唱白绫袜，得布叁佰尺，又唱黄画坡（帔），得布伍百尺，支图道明一百五十尺，支本分一百五十尺……”这则资料手抄在《目莲救母变文》卷子的背面，其中的“紫罗鞋”、“绯绵绫被”、“白绫袜”、“黄画坡（帔）”等皆是衣物，张永言认为这则抄件乃是一篇“唱衣历”[①]，甚确。虽然这与院本的《衣裳名》未必有直接关系，但说明唐代的衣物之名分得很细，名目繁多，这为后世“数衣名”创造了条件。

《明本大字应用碎金》卷上《服饰篇》中所记录的衣裳名有：“男服：幺服、紫绶、金章、簪组、缨袨、冠冕、巾栉、绯袍、紫袄、□襕、□带、金鱼、执笏、席帽、幞头、头巾、葛巾、纱帽、东坡帽……女服：衫帔、长裙、大衣、霞帔、背心、褛子、鹤袖、衫子、襕裙、裆裤、四緌、裹肚、直系、围肚、抹胸、衬衣、裹衣、裈裤、房卧、被褥、锦被、夹被、纳被、卧单、帐子、屏帷、蚊厨、帐幔、纱厨。”

《鱼名》

著录：《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐》。

---

① 张永言《关于一件唐代的唱衣历》。

解题：以鱼名打趣，最著名的有唐代毛胜的《水族加恩簿》：“令咨尔独步王江殊（江瑶之文名），鼎鼐仙姿，琼瑶绀体。天赋巨美，时称绝佳。宜以流碧郡为灵渊国，追号玉柱仙君。称海珍元年，令章邱大都督忠美侯沧浪头（章举），隐浪色奇，入瓯称最。杜口中郎将白中隐（车螯），负乃厚德，韬其雄姿。殊形中尉兼灵甘尹淡然子（蚶菜），体虽诡异，用实芳鲜。玉德公季遐（鰕魁），纯洁内含，爽妙外济。沧浪头可灵渊国上相无比，白中隐可含珍大元由丰甘上柱国兼脆尹。淡然子可天味大将军远胜王，季遐可清绡内相颉羹郡王。令多黄尉权行尺一令南宠（蠘），截然居海，天付巨材，宜授黄城监远珍侯。复以尔专盘处士甲藏用（蟳蚌），素称蠘截副，众许蟹师，宜授爽国公圆珍巨美功臣。复以尔甘黄州甲杖大使咸宜作解蕴中（蟹）……以尔李本（鲤），三十六鳞，大烹允尚，宜授跨仙君子世美公。以尔鲜于羹（鲫），斫烩精妙，见称杜陵，宜授轻薄使银丝省餍德郎。以尔楚鲜（白鱼），隐釜沉糟，价倾淮甸，宜授倾淮别驾。以尔缩项仙人（鳊），鬼腹星鳞，道亨襄汉，宜授槎头刺史。以尔食宠侯（鲟鳇），支节斑驳，标致高爽，宜授添厨太监。以尔单长福（鳝），曲直靡常，鲜载具美，宜授泥蟠掾。以尔管统（葱管），省象莱伯，可备煎和，宜授长白侯同盘司箸局平章事。以尔备员居士（东崇），腥粗无状，见取俗人，宜授炼身公子。以尔唐少连（崇连），池塘下格，代匮充庖，宜授保福军节度使。令黄荐可（河鲀），尔泽嫩可贵，然失于经治，败伤厥毒，故世以醇疵隐士为尔之目，特授三德尉兼春荣小供奉，令新餐氏（鳆），尔疗饥无术，清醉有材，莽新妖乱，临盘肆餐，物以人污，百代宁洗，尔之得氏，累有由矣，宜特补辅庖生。令盖顽，生乎泥沙，薄有可采，宜授表坚郎。”①

从民间伎艺的角度看，如此文绉绉的文言戏作，只适合文本阅读，不适于舞台演出，因此，《鱼名》院本不可能照此搬演。但是，此文却可反映唐代以降人们的好尚，以及利用物名对社会作影射的诸种方法，而这些观念及伎艺正是《鱼名》院本赖以发生的基础，在未能保留上述院本的情况下，毛胜的《水族加恩簿》也可以作为

① 《全唐文》，第4162—4163页。

我们了解其内容的一种观照。

《盘驴》

著录:《南村辍耕录·院本名目·打略拴搐·难字儿》。

解题:《盘驴》院本系于“难字儿”下,“难”即问难,则其“盘”作“盘问”解,“盘驴”当以“驴”字难人。戏曲中的“难字”往往以字谜或拆白道字的方式进行,杨显之《临江驿站潇湘秋夜雨》第二折中有一节主考试官以字难秀才崔通的打诨:“(试官云)你虽然撺过卷子,未曾覆试你。你识字么?(崔甸士云)我做秀才,怎么不识字?大人,那个鱼儿不识水?(试官云)那个秀才,祭丁处不会抢馒头吃。我如今写个字你识,‘东头下笔西头落’,是个甚么字(崔甸士云)是个‘一’字。(试官云)好不枉了中头名状元,识得这等难字。”这类字谜往往具有戏剧效果,伶人不仅精通,而且进行创作。金末元初人李治《敬斋古今黈》卷一载:“近者伶官刘子才,蓄《才人隐语》数十卷。谜固小技俩,然其讽咏比兴,固与诗人同义。而在士大夫事中,亦谈笑一助也,尝闻用字谜。既久,止记一二句。今为足成之云:‘三山自三山,山山皆倒悬;一月复一月,月月还相连;左右排双羽,纵横列二川;阖家都六口,两口不团圆。’尝拟作井谜云:‘四十零,八个头,一头还对一脚,中间全无肚肠,外面许多棱角。’此末联亦借前人语也。”值得注意的是,其中伶官与“隐语”也即字谜的关系,说明隐语对于伶人表演的重要性。由于字谜往往以拆白道字的方式进行,因此,拆白道字就成为伶人的一项重要伎艺,元杂剧中的艺人往往夸耀其有此伎艺。

述例:《西厢记》第五本第三折中有以“驴”打诨之例:“【调笑令】你值一分,他值百十分,萤火焉能比月轮?高低远近都休论,我拆白道字辨与你个清浑。(净云)这小妮子省得甚么拆白道字?你拆与我听。(红唱)君端是个‘肖’字这壁着个‘立人’,你是个‘木寸’‘马户’“尸巾’。(净云)木寸、马户、尸巾,你道我是个‘村驴屌’?我祖代是相国之门,到不如你个白衣、饿夫、穷士?做官的则是做官!”

以“驴”打趣可供参照的还有《北齐书·艺术下·徐之才传》:

"卢元明因戏之才云：'卿姓是未人人，名是字之误，之当为乏也。'即答云：'卿姓，在亡为虐，在丘为虚，生男则为虜，养马则为驴。'"

第九节 "冲撞引首"解题、形态及剧目考

一、"冲撞引首"释名、形态及渊源

"冲撞引首"指用于正戏开场前的院本[①]。戏剧开场时，场上空无一人，首先上演的剧目便是"冲撞引首"。所谓"冲撞"，即冲撞空场之意[②]。在元杂剧中，第一个上场的男性脚色者即所谓"冲末"；又有所谓"冲场"，即"人未上而我先上也"[③]。"冲撞"与"冲末"、"冲场"皆是在同一意义上使用"冲"。所谓"撞"，则取普通的"碰撞"、"遭遇"之义。古名家杂剧本乔吉《玉箫女两世姻缘》第一折韦皋与玉箫正在谈情之时，"鸨上打撞咳嗽科"。

至于"引首"，即引于其首，也即开场戏。"引首"的渊源可追溯到唐代教坊的"引队"，《教坊记》："至戏日，上令宜春院人为首尾，挡弹家在行间，令学其举手也。宜春院亦有工拙，必择尤者为首尾。首既引队，众所属目，故须能者，乐将阕，稍稍失队，余二十许人舞曲终，谓之合杀，尤要快健，所以更须能者也。"教坊将宜春院中优秀的演员作为引队，置于其首，这就是"引首"的本义。唐宋乐舞中有所谓"引舞"，即"引领舞蹈"之意，《乐府杂录》称云韶乐有"舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞"。敦煌写卷伯 3501《浣溪沙》舞谱："拍常，令三拍，舞、挼、据单。舞，引舞。"有人认为"引舞"即教坊的"引队"[④]，如此，则"引舞"亦可视作"引首"的来源。

---

① 冯式权《两宋同辽的杂剧及金元院本的结构考》：冲撞引首"大概是在演院本时开场用的，所以叫作引首"。

② 关于"冲撞"的解释，本书的理解略有不同。李啸仓认为冲撞是"唐突、冒犯的意思"。《宋元伎艺杂考》，第 12 页。王宁认为冲撞本意为"骂人"，在院本中即"嬉笑怒骂"的简短演出。《宋元乐伎研究》2002 年博士论文，第 131 页。

③ 清・李渔《闲情偶记》卷 3。

④ 席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》，第 18 页。

元明戏曲开场有所谓“首引”，明万历八年徐士范刊本《重刻元本题评音释西厢记》即有开场戏“首引”，六十种曲本《金莲记》的开场戏也题“首引”。此“首引”当是院本“引首”的遗存，但“首引”已进化为整部戏的有机部分，而“引首”是独立的剧目。如徐士范刊本《西厢记》“末上首引”：

【西江月】放意谈天论地，怡情博古通今，残编披览漫沉吟，试与传奇观听。编成孝义廉节，表出武烈忠贞。莫嫌闺怨与春情，尤可卫风比并。

（问内科）且问后堂子弟，今日敷演谁家故事？那本传奇？（内科应）崔张旅寓西厢风月姻缘记。（末）原来是这本传奇。待小子略道几句家门，便见戏文大意。

从头事，细端详，僧房那可寄孤孀。纵免得僧敲月下，终须个祸起萧墙。若非张杜作商量，一齐僧俗曹一磨障。虽则是恩深义重，终难泯夫妇纲常，重贮金帛亦相当。郑家的妇岂堪作赏。翻云覆雨，忒煞无常。种成祸孽不关防，坚使得蜂喧蝶嚷。全不怪妖红快赳，憎嫌是士女轻狂。不思祖父尚书望，暮雨朝云只恁忙。没疤鼻的郑恒，他是枉死。无志气的张拱，你也何强！看官若是无惩创，重教话霸笑崔张。

诗曰：张君瑞蒲东假寓，崔莺莺月底佳期。老夫人忘恩负约，小红娘寄简传书。

这种“首引”，即副末开场，主要内容为叙说家门始末，评述剧中人的品行，与整部戏融为一体。不过，“末”乃戏外之人，其开场之演述并非正戏的开始，就此而论，与冲撞引首的插演性质相似。弘治本《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》也有“崔张引首”，以【哨遍】套曲述说剧情大意。此外，山西上党队戏中也保留了“引首”，作为队戏的“前行词”，主要内容即述说音乐、队舞、乐神、曲破的种类，与戏曲中的“家门大意”相似。如抄录于道光五年的《鼓乐看深第一功》队戏：

夫乐者，所作有“引首”者也。大梁州是合唱（梁）州，

中吕调铁索梁州，筝纂是箫管梁州，黄钟吕碎玉梁州，靠乐唱梁州。

夫三台者，有十二日议三台：是折花三台，结仪走三台，长生三台，延寿三台，祝寿三台，散水三台，补空三台，斗耍三台，洒水三台，遍地锦三台，万花落三台，金钟三台。

乐有几般队则：锦霓裳队则，抛绣球队则，解红舞队则，绕佛开队则，聚八仙队则，把歌曲队则，蟠桃会祝寿队则，九天朝元队则，五岳朝圣母队则。①

话本也有“引首”的结构方式，《水浒传》开头即为“引首”。明嘉靖天都外臣（汪道昆）《水浒传序》：“故老传闻：洪武初，越人罗氏，诙诡多智，为此书，共一百回，各以妖异之语，引于其首，以为之艳。”明钱希言《戏瑕》：“词话每本头上，有请客一段，权做个德胜利市头回，此政是宋朝人借彼形此，无中生有妙处。”以上资料中的“妖异之语”、“德胜利市头回”即“引首”，其形式最早可追溯到宋代的“小说引子”。罗烨的《醉翁谈录》卷一有《小说引子》，题名后原注云“演史讲经并可通用”，可见这种引子不只施于一时一事，而是一种可以通用的“套语”。其形式先为七律一首“静坐闲窗对短檠，曾将往事广搜寻”云云，其后以散体形式述“儒、道、阴阳、法家、名家、墨家、纵横、农、小说”等九流，由此引出说话的源流：“或名演史，或谓合生，或称舌耕，或作挑闪，皆有所据，不敢谬言。”这种引子与戏文中副末开场的“搜寻古传”（《小孙屠》）、“诸宫调唱出来因”（《张协状元》）之类的“家门”类似。《醉翁谈录》的“小说引子”即后世的“引首”。明天许斋本《三遂平妖传》目录正文前有“天许斋批点三遂平妖传引首”，一百二十回《水浒传》也有“引首”。根据话本的结构形态，院本的“引首”戏和后面的剧目在内容或形态上应该有相关性。

天都外臣《水浒传序》“引于其首，以为之艳”一语值得注意，说明“引首”即是“艳段”，方以智认为称“艳是引子”亦可为佐

① 寒声主编《上党傩文化与祭祀戏剧》，第459页。

证①。问题是，既然引首与艳段相似，何以又有“拴搐艳段”？事实上，有学者即将“冲撞引首”与“拴搐艳段”合为一类，并认为二者的性质皆是武术的，中有拳技的表演②。其实，院本名目中的分类，既有形态的分类，也有功能的分类。从功能的角度看，引首与艳段确实相似，皆用来作为正式院本演出前的插演；但从形态的角度看，二者则有所不同，其差别是：引首以队戏歌舞为主，艳段以滑稽调笑为主。当然，“冲撞引首”中也有滑稽小戏。

“冲撞引首”与宋代的歌舞戏关系密切。其剧目《憨郭郎》、《双雁儿》、《乔捉蛇》、《天下乐》、《山麻秸》、《乔道场》、《捣练子》、《净瓶儿》、《调笑令》、《斗鼓笛》、《柳青娘》、《调刘衮》、《舞秦始皇》、《呆木大》等或出自舞队，或出自杂曲，由此可见“冲撞引首”的表演形态及来源。其中见于“舞队”者有《憨郭郎》、《柳青娘》、《四门儿》、《调刘衮》、《乔捉蛇》等③，见于唐宋曲、诸宫调者有《双雁儿》、《乔捉蛇》、《天下乐》、《山麻秸》、《乔道场》、《捣练子》、《净瓶儿》、《调笑令》、《斗鼓笛》、《柳青娘》、《调刘衮》、《四门儿》、《呆木大》等④。虽然从后世文献看，“冲撞引首”中的院本分别见于宋代的“舞队”或“唐宋曲”、“诸宫调曲”，但根据院本的表演形态，这些属于“曲”的院本，应该皆为“舞曲”，即可用于动态表演，而不仅仅是“唱”。一个证据是，“曲”类院本中的《乔捉蛇》、《柳青娘》、《调刘衮》、《四门儿》等同时见于“舞队”院本，说明这类

---

① 明·方以智《通雅·乐曲》卷29，第916页。

② 叶玉华《院本考》，北京大学研究院文科研究所油印论文，冯沅君《古剧四考跋·才人考·院本名称》引，《古剧说汇》，第65页。

③ 《梦粱录》卷1“元宵”所列举的舞队即有“刘衮”等，《水浒传》第82回“梁山泊分金大买”：“这五人引领着六十四回队舞优人，……舞的是：醉回回、活观音、柳青娘、鲍老儿，淳正之态。”《武林旧事》卷2“舞队”有“大憨儿”、“猫儿相公”、“洞公觜”、“乔捉蛇”、“刘衮”。其中“大憨儿”与《憨郭郎》相类。《四门儿》作为队舞的相关论证详下。

④ 《柳青娘》见于《教坊记》、《云谣集杂曲子》、宋词，《刘知远诸宫调》卷1；《呆木大》见于《教坊记》，曲名为《木笪》，《刘知远诸宫调》卷2有《木笪绥》，《天宝遗事诸宫调》“禄山忆杨妃”及元曲中有《乔木查》；《捣练子》见于唐曲宋词；《乔捉蛇》见于《西厢记诸宫调》卷3；《双雁儿》见于宋词，《教坊记》有《塞雁儿》；《天下乐》见于《教坊记》、宋词、诸宫调；《调笑令》见于宋词，唐曲中有《调笑》、宋词中有《调笑》、《调笑转踏》、《调笑令》；《斗鼓笛》见于宋词，宋词有《鼓笛令》、《鼓笛慢》；《山麻秸》见于诸宫调，《西厢记诸宫调》卷6有《山麻秸》；《净瓶儿》见于元曲。

“曲”原虽源于歌唱，但吸收进院本时已为“舞”；或者原本即为“舞曲”，后来又施之于元曲、诸宫调，因史籍缺载而以为其仅仅为“曲”。其他“曲”类院本也应作如是观。

在对上述与宋代歌舞曲有关的院本名目所作的考察中，有一个现象引起了我们的注意：凡是与唐宋歌曲类有关剧目，或出自唐及北宋杂曲，或出自诸宫调，无一例南宋的曲子。这说明金院本与北宋的杂剧有直接传承的关系，而与南宋杂剧中变化了的形态无关，表明金和南宋在文化交流尤其是戏剧艺术的交流上处于几乎隔绝的状态。同时，也可由金院本而观北宋杂剧的基本形态。我们在本章第一节中，曾从“官本”、“院体”、“院本”的称谓传承中说明金院本有一部分与官本杂剧同源，指出它们直接继承的是北宋杂剧的传统。此外，在本章第五节中，我们从上皇院本渊源的诠释中再次说明这一观点。在本节中，我们从剧目和伎艺的传承上也可证明这一点。至于与“舞队”有关的院本，虽与南宋文献的记载相合，但这些“舞队”很可能也出自北宋上演的剧目。虽然目前我们尚无“舞队”院本对应的北宋文献证据，但其演出形式在北宋就已出现，即由“舞队”先行出场，然后继之以杂剧演出。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条：“每遇内宴前一月，教坊内勾集弟子小儿，习队舞作乐、杂剧节次。”这里“队舞”、“杂剧”次第并举，可见二者之间的密切关系。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条更清楚表明了这种演出形式：

> 参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞。小儿各选年十二三者二百余人，列四行。每行队头一名，四人簇拥，并小隐士帽，著绯绿紫青生色花衫，上领四契义襕，束带，各执花枝排定。先有四人裹卷脚幞头紫衫者，擎一彩殿子内金贴字牌，擂鼓而进，谓之“队名”。牌上有一联，谓如“九韶翔彩凤，八佾舞青鸾”之句。乐部举乐，小儿舞步进前，直叩殿陛。参军色作语问，小儿班首近前进口号。杂剧人皆打和毕，乐作群舞合唱。且舞且唱，又唱破子毕，小儿班首入进致语，勾杂剧入场。

这种先队舞后杂剧的演出形式，应当即院本“冲撞引首”的渊源。

由此可知，院本名目中的分类，不完全有逻辑的关系，更有传统的因缘。这就是为什么在院本名目中既有“拴搐艳段”又有“冲撞引首”的原因，虽然“引首”与“艳段”皆为前段之意，但由于二者的渊源不同，也即具有不同的承统，加上前已指出的形态上的差异，故而分为两类。

二、剧　考

《乔捉蛇》

著录：《南村辍耕录·院本名目·冲撞引首》。《武林旧事》卷二“舞队”：乔捉蛇。

本事：“弄蛇”曾经也是伶人的一种伎艺，唐人牛肃《纪闻》云：“市人伶者常以弄蛇为业，每执诸蛇不避毒害，见两头蛇则以手执之。蛇螫其手，伶者言痛，弃蛇于地加药焉。不愈，其啮处肿，遂浸淫，俄而遍身，伶者死。”[①] 此当为《乔捉蛇》院本之所本，因为，后面在述例中所援引的散曲，《乔捉蛇》便咏此事。唐裴铏《传奇》“邓甲”条载，“维扬有毕生有常弄蛇千条日戏于阛阓”者。所以，《武林旧事》的“舞队”和金元院本中皆有“乔捉蛇”，即用诙谐的方式模仿“弄蛇”的动作。王大学士【仙吕·点绛唇】：一个舞《乔捉蛇》。可见，《乔捉蛇》为舞弄。

元无名氏散曲《乔捉蛇》即咏《纪闻》所载市人伶者弄蛇事：“毒似两头蛇，狠如双尾蝎，闪的我无情无绪无归着，几时几时捱得彻？愁一会，闷一会，柔肠千万结！将耳朵儿撅了把金莲颠。”唐宋词曲中有一类是专咏曲牌得名的，如敦煌写卷伯 2066 释法照《出家乐》曲即题“调名本意”：“出家乐，出家乐，无起始，离诸着，今生值善割亲缘，顿舍尘情断众恶。……出家安，出家安，一切事，不相干。年登二十逢和尚，敬受尸罗遇净坛。”又如斯 4243《无相珠》、斯 4880《三归依》等均题“调名本意”。此外，有些词调虽未标明“调名本意”，但实际上也是咏调名的，如敦煌写卷《云谣集》

① 唐·牛肃《纪闻》“杜炜”条，《太平广记》卷 457 引。

中的《拜新月》，任半塘先生曾指出“此调辞二首，均咏调名本意”[1]。胡忌认为宋代依然有此传统，如《鄮峰真隐大曲》中所收《采莲舞》用《双头莲令》、《采莲令》，《太清舞》用《太清歌》等皆是“调名本意”的遗存[2]，散曲《乔捉蛇》亦如此。

述例：明单本《蕉帕记》第三出有以“乔”的方式弄蛇之例：“（中净、末扮乞儿，一弄蛇，一弄猴子作教化上。各弄介）【北寄生草】（中净、末）笑富贵空中电，算功名镜里花。一宵露水苏台嫁，一番黑漆凌烟画，一场春梦乌江霸。看腰金衣紫是何人？（中净）只好笼中唬得蛇儿怕。（末）只好筵前唬得猴儿怕！”

《四门儿》

著录：《南村辍耕录·院本名目·冲撞引首》。

本事：待考。

辨义：《四门儿》即《四门子》，曲名“儿”与“子”往往相通。《教坊记》曲名有《胡蝶子》，《花间集》有南唐词《蝴蝶儿》；《教坊记》有曲名《摸鱼子》，宋词名为《摸鱼儿》。《四门儿》见于《西厢记诸宫调》卷二，曲名为《四门子》。其词调为：“国家又不曾把贤每亏负，试自心窨腹；衣粮俸禄是吾皇物，恁咱有福。好乾好羞，方今太平征战又无；好乾好羞，你做得无功受禄。不幸蒲州太守浑瑊卒，你便欺民叛国，劫人财产粗鲁，更蹉踏人寺宇。好乾好羞，馒头待俺不与；好乾好羞，待留着喂驴。”

解题：《四门儿》不是单纯的歌曲，而是一种舞曲，更确切的说，是队舞之曲。“冲撞引首”中的《柳青娘》、《乔捉蛇》、《调刘衮》也是如此，尽管有同名曲牌，但实际上是队舞。《雍熙乐府》卷一【醉花阴·灯夕】：“四门子有千般队舞安排了：有八蛮来进宝，率领般簇献锦袍，有玲珑玉带宝嵌着，献象牙白水犀牛角，玻璃瓶珊瑚玛瑙。古水仙子冬冬冬画鼓敲，响珰珰锣声相衬着。见见见傀儡儿齐来，一个个手擎着珍宝，出出出绕周围转几遭，他他他端的是难画难描：是是是院本做一段《乔教学》，贺贺贺一齐的舞起《村

---

① 任半塘《敦煌曲初探》，第98页。

② 胡忌《宋金杂剧考》，第234页。

田乐》，庆庆庆庆佳节赏元宵。”

《蔡伯喈》

著录：《南村辍耕录·院本名目·冲撞引首》。

辨义：一般认为此院本即高明《琵琶记》的祖本①，但我认为，此剧既为“冲撞引首”，当为滑稽小戏，而非后世南戏《琵琶记》所演之蔡伯喈。

本事：以蔡伯喈为主角的滑稽戏本事，见宋王谠《唐语林》卷八：江南有驿官，以干事自任，白刺史曰：“驿中已理，请一阅之。”初至为酒库，诸醖毕熟，其外画神，问：“何也?”曰：“杜康。”刺史曰：“公有余也。”一室曰茶库也，诸茗毕贮，复有神，问：“何也?”曰：“陆鸿渐。”刺史益喜。又一室葅库，诸葅毕备。复有神，问：“何也?”曰：“蔡伯喈。”刺史笑曰：“不须置此。”② “葅”即“酢”，今所谓酸菜，唐宋人好以“酸”、“措”讽刺士人，故将“葅库”之神立为“蔡伯喈”。

另有一解，谓“蔡伯喈”为“菜百佳”之谐音，与葅库所储之菜相配。《唐语林》此故事出自唐人李肇《国史补》，《太平广记》收入之，及至明代，江盈科撰笑话集《谈言》，仍将此蔡伯喈事收入其中，可见该笑话在唐宋元明皆十分流行，伶人演之为戏，是十分自然的事情。

《调刘衮》

著录：《南村辍耕录·院本名目·冲撞引首》。

解题：“刘衮”为舞队之名，关于“调”，胡忌先生认为是“打弄嘲笑”的意思③，甚当。院本中有不少以“调”为剧名的，皆作此解。如《调双渐》、《调猿挂铺》、《调风月》、《调猿香字爨》、《调贼》、《调狗》等。作为队舞的【刘衮】见《梦粱录》卷一“元宵”条：“姑以舞队言之，如清音、遏云、棹刀、鲍刀、胡女、刘衮……

① 谭正璧《话本与古剧》，第219页。

② 周勋初《唐语林校证》卷8，第741页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第217页。

不下数十。”《武林旧事》卷二“舞队”条亦有“刘衮”。舞队刘衮所用之曲，后来演变为曲牌【刘衮】，其格律如《杀狗记》第十出【刘衮】：“（小生）休剥去，休剥去，留与我遮羞。再四哀求，不肯放手（净、丑）欠债合还钱，无礼干休。急急剥下，可免出丑。”又名【刘衮令】，见《寻亲记》第三出【刘衮令】：“黄河决，黄河决，千里怒波生。百里民居，漂没已尽。风波稍平息，灾祸犹可悯。筑了瓠子堤，风波始平治。”“刘衮”由舞队变为曲牌，应该在金朝，据《御定曲谱》卷八载，【刘衮】亦名“中都俏”，“中都”即燕京，为金之都城，金贞元元年（1153）迁都于此。【刘衮】既名“中都俏”，其表演当以俊俏风流的男子为主。

在南宋，舞队的“刘衮”已经成为杂剧表演的一项重要内容，有不少杂剧演员因擅长此表演而获得“刘衮”的艺名。《武林旧事》卷四“杂剧色・和顾”演员有“刘庆”，注云：“次刘衮。”“次”即次净，“刘衮”即刘庆的艺名。《武林旧事》中凡演员名后所注出的别名，多为该演员所擅长的伎艺或扮相或绰号，如杂剧色中的宋兴为“燕子头”，胡庆全为“蜡烛头”，宋定为“蚌蛤头”。此外，《武林旧事》卷四“杂剧三甲・内中祗应”中也有“次净刘衮”、同卷“杂班”中也有“散要刘衮”，这里“刘衮”当与“刘庆”一样皆为艺名。

述例：马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》第三折：“（正末愚鼓简子上）（词云）吹的吹，唱的唱，仙童拍手；弹的弹，舞的舞，刘衮当先。”

《穿百倬》

著录：《南村辍耕录・院本名目・冲撞引首》。

解题：倬，风流趣态。《董解元西厢记》卷一【仙吕调】【醉落魄缠令】：“秦楼谢馆鸳鸯幄，风流稍是有声价。教惺惺浪儿每都伏咱。不曾胡来，俏倬是生涯。”罗烨《醉翁谈录》甲集卷一“小说开辟”：“引倬、底倬，须还《绿窗新话》。”元杂剧《逞风流王焕百花亭》第三折：“香闺绣阁风流的美女佳人，大厦高堂俏倬的郎君子弟。”《初刻拍案惊奇》卷三〇《王大使威行部下，李参军冤报生前》：“李参军平日枉自许多风流俏倬，谈笑科分，竟不知撩在爪哇

国那里去了。”又，《二刻拍案惊奇》卷三八《两错认莫大姐私奔，再成交杨二郎正本》：“且说齐化门外有一个倬峭的子弟，姓郁名盛，生性淫荡，立心刁钻，专一不守本分，勾搭良家妇女。”

“倬”不仅可指风流意态，还可指风流趣话。《二刻拍案惊奇》卷一五《韩侍郎婢作夫人，顾提控掾居郎署》：“看官，你道徽商此时若是个不老成的，听见一个妇女黑夜寻他，又是施恩过来的，一时动了不良之心，未免说句把倬俏绰趣的话，开出门来撞见其夫，可不是老大一场没趣，把起初做好事的念头多弄脏了？”《二刻拍案惊奇》卷一四《赵县君乔送黄柑，吴宣教干偿白镪》：“宣教虽然见了一见，并不曾说得一句倬俏的说话，心里猾猾突突，没些意思，走了出来。”

据此，“穿百倬”当为穿着诸般风流光鲜之服，说着诸般风流绰趣之语进行表演。

《歇后语》

著录：《南村辍耕录·院本名目·冲撞引首》。

解题：歇后语有两种形式。一种是隐去句末之词，以前一部分暗示被隐之义。一种是前喻后释的形式，即前一部分用比喻，后一部分为解释语。但早期的歇后语主要是第一种形式，宋祝穆《古今事文类聚》别集卷二〇“歇后语”条：“有顽民因天旱，盗决人水灌田，为主者执赴，伏罪状云：右某，只因天亢律吕调（阳），切虑田苗宇宙洪（荒），遂偷某人金生丽（水），致得其人寸阴是（竞），念某不识始制文（字），今来甘认吊民伐（罪），一听本官忠则尽（命）。”我们在《千字文》院本中所引《启颜录》“患目鼻人”、《南部新书》封抱一用《千字文》作语嘲之例也属这一形式。在元代戏曲中这两种歇后语的形式均有，但第一种形式被明确指称为“歇后语”，第二种形式虽然也有所应用，但现存元代戏曲中未将其称为歇后语。

述例：第一种形式的歇后语见《幽闺记》第九出：“（丑、外夺科）（末）不要争，我有个主张：我们虎头山有五百名喽□，只少一个寨主，若是戴得这盔的，就拜他做寨主。（丑）这有甚么难？拿来我戴起。（末）且住，要做寨主，还要通得些文墨才戴得。（丑）要

弄文墨，这个不打紧。拿来，我戴了说。（末）说了戴。（丑）也罢，我就说。怎么样说好？（末）要说得大些。（丑）混沌初分我出身。如何？（末）大便大了，且看下句。（丑）有么：混沌初分我出身，伏羲、神农是我后辈人。山中寨主无人做，五百名喽□我是尊。拿来我戴。（末）钦赐了你。不消谢恩。（外）好皇家气象。（丑）好，你看耀日争光，这红帽儿不用了，赐与你们罢。且住，还要早晨夜晚戴戴。拿那雌雄宝，插在我杨柳细边。（末）这怎么说？（丑）雌雄宝剑，杨柳细腰。（净）皇帝也打歇后语，颁行天下，都要打歇后语哩。"

第二种形式的歇后语见《朱太守风雪渔樵记》第二折："（正末云）刘家女，你这等言语，再也休说！有人算我明年得官也。我若得了官，你便是夫人县君娘子，可不好那！（旦儿云）娘子、娘子，倒做着屁眼底下穰子！夫人、夫人，磨眼儿里。你砂子地里放屁，不害你那口磣。"

第十节　"诸杂大小院本"的形态及剧目考

一、"诸杂大小院本"中隐含的信息

诸杂大小院本共有院本一百八十九种，是所有类别中数量最大的。按照院本的分类标准，共有三大类：题材、表演形态、功能。而"诸杂大小院本"无法归属于其中任何一种，这一现象意味着什么呢？

首先，在功能上，"诸杂大小院本"没有列入功能分类，说明这些院本既不属于置于演出前位的"冲撞引首"，也不属于穿插演出中间的"拴搐"，应该是独立演出的剧目。

其次，就内容看，此类院本题材非常杂泛，所演其人、其事各不相同，不像"上皇"、"霸王"之类的题材院本有着共同的表演对象。

第三，就表演形态而言，"诸杂大小院本"的表演形式显然与"题目"、"和曲"、"院爨"、"杂砌"、"引首"之类的院本有所不同，

否则，就应该列入其中的某一类。那么，“诸杂大小院本”的表演形态究竟呈什么面貌呢？根据我们在本章第四节所收入的三种现存“诸杂大小院本”——《四道姑》、《双斗医》、《酒色财气》的表演形态看，此类院本应以谐剧为主，这正是院本的基本形态。既然如此，作为院本的主要形态为何不以形态命名呢？在以表演形态分类的院本中，独独少了“谐剧”这一最重要的形态，我们认为，其原因是因为这是“院本”的题中应有之义，毋须专门标出。如此看来，“题目”、“和曲”、“院爨”之类的院本反倒不是院本的原初或主要形态，所以才特意标出，以示区别了。

第四，从脚色体制看，“诸杂大小院本”中的剧名，有不少是含有脚色名称的，如“孤”（十四种）、“酸”（十八种）[1]、“旦”（九种），这表明作为表演类型化的脚色制正在形成之中。而且，女性的旦脚已经进入了院本的表演，说明金元的院本比北宋代杂剧的表演形态更为丰富、更为多样化，这就为“演故事”准备了条件。虽然南宋的《武林旧事》也有“装旦”色，但只是“杂剧三甲”的脚色之一，未见以旦脚为主的剧目，因此，院本中的“旦”剧是记载中最早的旦本戏。此外，有些以“儿”命名的剧目也属于脚色，如《师婆儿》、《蔡奴儿》，其中的“儿”与“旦”同。明刘兑的《金童玉女娇红记》杂剧中有《师婆旦》，蔡奴是北宋元丰年间著名的艺伎[2]。

二、剧　考

《哨啫孤》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。

前见：胡忌先生认为“哨”在《禾哨旦》中是人物名称，又作乐器及吹口哨解；“啫”即记惦之义[3]。此说值得商榷，因为将此一

① “酸”有时也是一种表演艺术形式，说详《宋代官本杂剧剧目研究》一章《酸体之剧剧目考》一节。

② 宋·陆游《老学庵笔记》卷1：“潘子贱题《蔡奴传神云》：‘嘉祐中，风尘中人亦如此。呜呼盛哉！’然蔡实元丰间人也。”第6页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》，第147页。

“哨”字作三种解释，说明其意未安。且置于含有“哨”字的院本之中，仍觉扞格。

解题：“诸杂大小院本”中以“哨”、“呫”为名的院本还有《禾哨旦》、《防送哨》。《呫师姨》等剧，在宋杂剧段数和院本名目中，反复出现的字词一般具有两种意义：一种是脚色名，另一种则指谓某种表演形态，如官本杂剧中的“酸”、“偌”。显然，这里的“哨”与脚色无关，而应该具有表演意义。那么，“哨”作何解呢？《醉翁谈录》“小说开辟”条载：“《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，莫非《东山笑林》；引倬、底倬，须还《绿窗新话》。”[1] 古代以《笑林》为书名的书有邯郸淳《笑林》、杨复《笑林》、陆云《笑林》、何自然《笑林》、路氏《笑林》、《籍川笑林》，未见《东山笑林》，考宋代笑话集，也未见涉及“哨”或“俏”的内容，但有不少以“诮”为题者。如俄藏黑水城文献《新雕文酒清话》中有“诮轻浮”、“诮假文”、“诮妄知”、“诮妄辩”、“诮谬诗”、“诮疾”、“诮蒙鄙”、“张无诮拙”等等，敦煌写卷本《启颜录》有“嘲诮”一目，收入笑话十三则。

按：“哨”即“诮”，古时“口”与“言”往往相通。如“啁”也写作“调”。敦煌写卷伯 3734《一切经音义·大般涅槃经》：“嘲调，正字作啁……《苍颉篇》云：啁，调也。谓相调戏也。”“呫”也作“詀”，《广韵·入声·帖》：“呫呫，多言也，亦作詀。”[2] “呕”又作“讴”，写本《原本玉篇残卷》引《埤苍》“讴”或为“呕”。“呼”也写作“評”。所谓“诮”，即“诮谑”之义。敦煌写卷斯 619《字宝》有“人媨掠”，即“人诮谑”。

根据上述疏解，以及古代笑话中“诮谑”的实例，我认为所谓“动哨”，即以“诮”谑他人；所谓“中哨”即被人所“诮”。金代的《董解元西厢记》卷八【大石调】【伊州衮】：“怎禁当，衙门外，打牙打令诨，匹似闲呫哨！”按：“呫哨”即“哨呫”，用来形容“打牙打令诨”，意即诨诮、讽玩。元曲中仍保留了此类“哨”的用法，并将其引申为以嘴皮子迷惑他人之意。《黑旋风双献功》第一折：“那

① 宋·罗烨《醉翁谈录》甲集卷 1“小说开辟”条，第 3 页。
② 宋·陈彭年《广韵》，《小学名著六种》，第 138 页。

泰安神州谎子极多，哨子极广。”《包龙图智赚合同文字》第三折："甚么刘安住？这里哨子每极多，见咱有些家私，假做刘安住来认俺。”

至于“咭”，即念说之义。元赵显宏【一枝花·行乐】：“本性谦谦，到处干风欠，人将名姓咭。”《梨园乐府》上商政叔散套【双调新水令】：“自从他去了，无一日不咭道。”《乐毅图齐》第二折【梧叶儿】：“口咭道十余次，连说道五六番。”这里“咭道”与“说道”互文，可见咭即念说。

结论：根据“哨”即诮谑、“咭”即念说的释义，可见《哨咭孤》的表演形态是以念说的形式诮谑当官者。

述例：戏曲中有关哨咭孤的例子很多，如关汉卿《感天动地窦娥冤》第二折诮谑“孤”山阳县令桃杌：“我做官胜别人，告状来的要金银。若是上司当刷卷，在家推病不出门。”又如孙仲章《河南府张鼎勘头巾》第二折哨咭“孤”府尹：“官人清似水，外郎白如面，水面打一和，糊涂成一片。”

《禾哨旦》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。

解题：“禾”指庄稼人。元刊杂剧《薛仁贵衣锦还乡》第三折：“正末扮拔禾上。”臧晋叔本《薛仁贵荣归故里》第三折：“丑扮禾旦上。”该剧的“拔禾”、“禾旦”为农家夫妇二人，拔禾为男性，禾旦为女性。就院本《禾哨旦》而言，当为庄稼人诮村姑，或者是诮禾旦。

述例：元杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》第二折由净扮村姑儿即禾旦，正末扮禾徕，这出戏应该即院本的遗存。理由有三：其一，该折几乎全折皆为禾旦与禾徕的插演，与主要剧情游离。其二，此类禾旦禾徕的插科打诨还重复出现在其他元杂剧中，如张国宾的《薛仁贵荣归故里》第三折禾旦与伴哥的打诨，其中所唱之【豆叶黄】曲与《刘玄德醉走黄鹤楼》几乎完全一样。此外，杨景贤《西游记》杂剧第二本第六出“村姑演说”，其中主要内容为村姑演述社火之状，与《刘玄德醉走黄鹤楼》禾旦所述社火相似。其三，本折一反元杂剧一人主唱之制，插入禾旦所唱的【豆叶黄】、【禾词】之曲，

且以同样的形式甚至相同的内容出现在其他元杂剧的插演中，这种次要脚色村姑的演唱同时出现在上述三剧中，说明系原形态所有，据此，院本中应该也具有唱曲的形式。由此可见，这种禾旦、禾徕的插科打诨是由早期独立的小戏通过类型化的方式吸收进元杂剧的，其原型当即院本《禾哨旦》。需要指出的是，元杂剧中的《禾哨旦》毕竟经过文人的改编，不仅语言文雅，且禾徕在对白中提出要“试学”一遍社火，而接下来所述的却是田园生活（《西游记》第六出“村姑演说”中保留了村姑演述社火的内容，可参看），改编痕迹明显，可见与院本有别。但其表演形态及内容仍保留了原初形态。以下是《刘玄德醉走黄鹤楼》第二折：

（净扮姑儿上，唱）

【豆叶黄】那里，那里，酸枣儿的林子儿西里，您娘教你早来家，早来家，恐怕那狼虫咬你。来摘枣儿，摘枣儿，你道不曾摘枣儿，口里核儿那里来？张罗，张罗，见个狼呵，跳过墙呵，唬杀你娘呵。

（云）我做庄家不须夸，厌着城里富豪家。吃的饱饭无处去，水坑里面捉虾蟆。（唱）

【禾词】春景最为头，绿水青泉绕院流。桃杏争开红似火，王留，闲来无事倒骑牛。村童扶策懒凝眸。为甚庄家多快乐？休休，皇天不负老实头。

（云）自家村姑儿的便是。清早晨起来，头不曾梳，脸不曾洗，喝了五六碗茶，阿的门大烧饼，吃了六七个，才充了饥也。我要看些田禾去，那小厮每说，兀那田禾里有狼。我是个女孩，怎么不怕那虎狼？我不免叫伴哥儿，同走一遭去。伴哥儿，行动些儿。（正末扮禾徕上，云）伴姑儿，你等我一等波。（唱）

【正宫·端正好】则听的二姑把三哥叫来。（禾旦云）俺看田苗去来。（正末唱）东庄里看取些田苗，落荒休把这山庄绕，咱可便寻一条家抄直道。

（禾旦云）俺这江南，青的是山，绿的是水。你看那渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨；雁阵惊寒，声断衡阳之浦。家家采下茶苗，杜鹃春啼晓；夏蝉高噪绿杨枝，秋蝉晚噪。俺庄家好快活也。

（正末唱）

【滚绣球】俺这里对青山堪画描，端的是景物好。你觑那红叶儿秋蝉晚噪，俺这里家家采下茶苗。（禾旦云）俺江南好暖和也。（正末唱）则这江南地暖风寒少，俺这里春夏秋冬草不凋，绿水千条。

（禾旦云）你看那黄菊近东篱，村老忙将蹇驴骑。牛金牛表扶策走，只吃东歪西倒醉如泥，受用有谁知？紫袍金带虽然贵，其实不如俺淡饭黄韭粗布衣。伴哥儿，我打东庄里过来，看了几般儿社火，吹的吹，舞的舞，擂的擂。不是我聪明，我一般般都记将来了也。（正末云）伴姑儿，道我恰才打那东庄头过来，看了几般儿社火，我也都学他的来了也。（禾旦云）伴哥儿，我不曾见，你试学一遍咱。（正末云）试听我说一遍咱。（唱）

【叨叨令】那秃二姑在井口上将辘轳儿乞留曲律的搅，（禾旦云）瞎伴姐在麦场上，将碓臼儿急并各邦的捣。（禾旦云）那小厮们手拿着鞭子，哨也哨的。（正末唱）小厮儿他手拿着鞭杆子他嘶嘶飕飕的哨，（禾旦云）牧童儿倒骑着水牛，叫也叫的。（正末唱）那牧童儿便倒骑着个水牛呀呀的叫。（禾旦云）俺庄家好快活也。（正末唱）一弄儿快活也么哥，一弄儿快活也么哥，（禾旦云）俺庄家五谷收成了，甚是安乐。（正末唱）正遇着风调雨顺民安乐。

……（正末唱）

【尾声】俺这里风调雨顺民安乐，百姓每鼓腹讴歌贺圣朝。则这一带青山堪描画，四野田畴景物好。倒大来无是无非，（关平云）多生受你，慢慢的去。（唱）可兀的快活到老。（下）

（禾旦云）官人，恰才俺伴哥唱了去也，我也唱一个官人听。（禾旦唱）

【楚天谣】重重叠叠山，曲曲湾湾水。山水两相连，送伊十万里。送你几时回，两行凄惶泪。庄家每快活，枕着甜瓜睡。

《防送哨》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。

解题："防送"即"押送"、"护送"之义。胡忌先生认为防送是宋时军差的称谓，与普通解子稍有区别[①]，甚当。《金史》卷四四《舆服志中》："诸屯田军人，如差防送，日给钱一百五十文。"宋李心传《建炎杂记》乙集卷一四："令王贵、汪叔詹，多差得力人兵防送前去。"元刊杂剧《诸宫调风月紫云庭》第二折【二煞】："我这壁道防送早催逼，他那壁带铁锁囚人监系，俺两处各心碎!"《庞居士误放来生债》第二折【耍孩儿】："我干做了撇妻男店舍里一个飘零客，抛家业尘埃中一个防送夫。"

述例：《防送哨》院本所演当为押送、护送之人事，只是不知如何作"诮谑"的。明代的陈铎在其《滑稽余韵》中有一戏谑防送之诗，题名《防夫》，可作参照："收拾锁杻刑罚，安排吊拷掤扒。说念关津递发，通些私话，登时打做一家。"

《啮师姨》

著录：《南村辍耕录·院车名目·诸杂大小院本》。

解题："啮师姨"即诮诨师姨。《武林旧事》卷二"舞队""大小全棚傀儡"有《乔师娘》，与此类似。但"乔"更倾向于动作性的滑稽性，"哨啮"则侧重语言的玩讽。不过，我认为这两剧之间具有传承性，金院本《啮师姨》当由《乔师娘》衍化而来。这不仅因为金元院本与宋代的舞队关系密切，许多宋代舞队中的戏目如《乔捉蛇》、《刘衮》等为金元院本所继承，而且，《啮师姨》当为《啮师娘》传刻之误。《奇字名》卷六云："《辍耕录》院本题目有《啮师娘》。"[②] 李调元所本《辍耕录》今不及见，但"师姨"一语在古语中罕见此称谓，当以"师娘"为是。

需要指出的是，古语中的"师娘"与今语的含义不同，指的是"女巫"或"男觋"。《南村辍耕录》卷一四"妇女曰娘"条有释："女巫曰'师娘'，都下及江南谓男觋亦曰'师娘'。"[③] 因此，《啮师姨》一剧当为诮诨女巫或男觋。

---

① 胡忌《宋金杂剧考》，第147页。

② 清·李调元《奇字名》卷6"啮师娘"条。

③ 元·陶宗仪《南村辍耕录》卷14，第174页。

述例：元杂剧《破苻坚蒋神灵应》楔子中有一段蒋神庙祝的上下场诗，颇有诮谑巫觋之趣，且此类诗在元杂剧中已被类型化。《看钱奴买冤家债主》第三折中庙祝的上场诗也作同样诮谑，可作为《呫师姨》院本的参照：“（净扮庙官上，云）官清司吏瘦，神灵庙主肥。有人来烧纸，则抢大公鸡。小官庙官的便是。”其下场诗云：“我做道官爱清幽，一生哈答度春秋。捣下青蒜醃下酒，柳蒸狗肉烂羊头。”

《庄周梦》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。

本事：出自《庄子·齐物论》：“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。”

补证：本剧谭正璧先生的《金院本名目内容考》一文有考[①]，所论甚当，但尚有可补之处。元代戏曲关于庄周梦的剧目有李寿卿的《鼓盆歌庄子叹骷髅》、无名氏的《庄周半世蝴蝶梦》等，可惜均已佚失。史九敬先的《老庄周一枕蝴蝶梦》一剧中四仙女扮桃、柳、竹、石迷惑庄周，调侃轮唱，与一人主唱之制不合，颇具有院本之风，但所演与庄周之梦无直接关系。此外，元代另有关于“蝴蝶梦”的作品尚有关汉卿的《包待制三勘蝴梦》杂剧、戏文《蝴蝶梦》，后者见《九宫正始》，该书【中吕调近词·普天乐】引明散曲《风月两无功》后注云：“此末句平煞，有元传奇《蝴蝶梦》仄煞云‘捱着更漏’。”[②] 此两剧的“蝴蝶梦”内容皆与庄子无涉，其表演形态与院本也完全不同，不能为院本《蝴蝶梦》提供参照。明代以庄子为题材的戏曲有谢弘仪的《蝴蝶梦》传奇、山水邻刻《四大痴传奇》本《蝴蝶梦》，此二剧皆明崇祯年间所刻，时代稍晚，但《金瓶梅》第六十五回有《庄周梦蝴蝶》剧，是李瓶儿死后，西门庆所请“歌郎

① 谭正璧《话本与古剧》，第203页。

② 明·徐子室辑、钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》，第1143页。

并锣鼓地吊”所演出的百戏剧目，此剧形态与院本颇似，惜无详载。不过，明继志斋刊本苏元俊《吕真人黄粱梦境记》第九出“蝶梦”，其中有一段请梨园演“庄周蝴蝶梦”的插演，由生旦净末丑扮演蝴蝶、花神、黄蜂，插科打诨一场，颇合院本之旨，不知是否即《金瓶梅》中的《庄周梦蝴蝶》剧。

述例：《吕真人黄粱梦境记》第九出“蝶梦”：“（梨园一班叩头，梨园作请戏题科，外作看戏题科）内有蝴蝶梦一题，想是庄周了，请演此曲如何？（生）就分付演《庄周梦蝴蝶》。（梨园作鸣锣，末上场科）戏中梦，梦中戏，君请参详。周为蝶，蝶为周，自徜徉，唤不醒。人人路上睁睛睡，丢不下，个个场中找戏忙。道犹未了，庄周早上。（小生扮庄周儒服上）……今日著书困倦，不免少憩片时。（小生作睡介，末、副扮如庄周中服做舞蝶上，小生亦起舞）适才只有一个蝴蝶，如今怎么有许多蝴蝶？（众）你是甚虫变的？（末）我是庄周变的。（副）我也是庄周变的，（小生）我也是庄周变的。（众）只有庄周，怎么变许多？（众）我考你一考，只把《庄子》内外篇各背得就是真的。（众）人既变的蝴蝶，怎么记得前身的事？就如那秀才变做一个官，添了纱帽上两个翅，就有官样行移，那里记得做秀才挨黄斋的事。……（下，旦、贴旦扮花神上）……（蝶舞上）蝴蝶纷纷过墙去，应知春色在邻家。（做戏，旦贴怒科）我们就如行院人家一般，怕的是粗鲁，喜的是斯文。（蝶）若论斯文，我们正是庄子变来的。（花）一发装才了，你若是一副俗骨头，就把庄子变卖出千两万两来，也是枉然。（蝶）我说庄子是姓庄名周，作《南华经》的。（花）原来是个才子。只可片时称子建，不可一日无邓通，你们一定笑的。（蝶）休得取笑，那边一阵黄蜂飞来。（丑净扮黄衣，作蜂飞鸣上）【海棠春】恣意入花房，常与名花相傍。自家黄蜂是也，来到花房采花作蜜，叵耐那些名花都被那些蝴蝶占去，如何是好？（净）我们如今要打点喉咙，把青阳腔曲儿亨进去。（作唱青阳弋阳曲科，花）吴下人曾说，若是拿着强盗，不要把刑具拷问，只唱一台青阳腔戏与他看，他就直直招了。盖由吴下人，最怕的这样曲儿。又说唱弋阳腔曲儿，就如打砖头的教化一般。他若叫住子声就该多把几文钱赏他。（蜂）还不曾食初会酒，就热擦起来，但只是你那花，何用他那蝶。……（花、蝶俱下，小生回睡处做拭目）

适才略睡，便梦作蝴蝶，不知周为蝶乎，蝶为周乎？……（下，梨园俱下）”

《丑奴儿》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。

解题：“丑奴儿”当为演员艺名，以扮演怪脸闻名，即《中吴纪闻》所谓“丑奴儿怪脸”，其表演正如《宦门子弟错立身》第十二出描述“做院本的”演员“趍抢嘴脸天生会”。汤式《新建勾栏教坊求赞》散套【二煞】：“副净色（月典）嚣庞张怪脸，发乔科啀冷诨，立木形骸与世违。”戏曲文物中也有其证：宋代苏汉臣的《五瑞图》居中所绘之人嘴脸夸张滑稽；山西稷山化峪 M3 金代戏剧砖雕中一人诨裹，右腿弯曲，面目怪异[①]；山西稷山苗圃 M1 金代戏剧砖雕中一人牛耳幞头，抹额左衽，面目丑陋[②]。

至于“奴儿”，唐宋之际多指奴仆或外族人，如院本中有“蔡奴儿”，宋朝有“青羌奴儿”[③]。元代洪洞县霍山明应王殿忠都秀作场壁画左起第二人戴皂罗帽，浓眉，满嘴黑髯，勾白眼圈，貌似胡人，似为外族“奴儿”所扮，或汉人扮外族“奴儿”。王大学士的【点绛唇】套曲描写元代“丰稔年华”之时农村赛牛王社的演出活动，其中【上马娇】之曲云：“一个村，一个叉沙，一个丑嘴脸特胡沙。一个将花桑树纽揑搬调话，一个打和的差，一个不剌着簸箕拨琵琶。”这里的“丑嘴脸特胡沙”即扮演丑脚，其特征有二：一为“丑嘴脸”，二为“胡沙”，即胡人模样。郑廷玉《崔府君断冤家债主》第二折：“（净扮柳隆卿、丑扮胡子转上，诗云）不养蚕来不种田，全凭说谎度流年。为甚阎王不勾我，世间刷子少我钱。小子叫做柳隆卿，这个兄弟是胡子转。”此剧丑脚扮“胡子转”，虽未明言其所扮为胡人，但元杂剧中“胡子转”乃类型化人物，在秦简夫《东堂老劝破家子弟》、朱有燉《继母大贤》、元无名氏散曲《晋王出塞》中皆有此人物，可见不能将其视为剧中之具体角色。这种类型化人物

① 山西省考古研究所《山西稷山金墓发掘简报》。

② 同上。

③ 《宋史》卷 34《孝宗纪二》。

的身份、行为往往与其名称有直接关系。考“胡子”魏晋以降，多用来指胡人，南朝简文帝有《答安吉公主饷胡子书》，即以胡子指胡奴。唐《御史台记》称劭景“状貌类胡”，故被人讥为：“一双胡子着绯袍，一个须多一鼻高。”[①] 王国维在《西胡续考》中指出：“自唐以来，皆呼多须或深目高鼻者为胡，或胡子。”[②]

此类演员即宋代的“杂扮”，《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条记载的杂扮有不少类似的艺名，如“江鱼头”、“兔儿头”、“菖蒲头”、“小菖蒲”、“眼里乔”、“科头粉”、“韵梅头”，杂剧演员也有称“燕子头”、“蚌蛤头”、“猪儿头”的[③]，这些演员当以脸部表情或化妆为其表演特色。有意思的是，此类“杂扮”又名“纽元子”。由于怪嘴脸及其化妆成为一种表演模式，很可能即后世丑脚的来源。

有一点需要指出，宋代也有所谓《丑奴儿》的曲牌，黄庭坚、王冠卿、朱希真、辛弃疾等皆填过词[④]，《丑奴儿》院本会不会与之有关呢？我以为应该无关，因为“诸杂大小院本”是以谐剧为其特征的，所有一百八十九种院本无一种含有曲名，《丑奴儿》应当也不例外。

本事：宋龚明之《中吴纪闻》卷六“周妓下火文”：“昆山有一名倡，周其姓，后系郡中籍。张紫微作守时，周忽暴死。道川适访紫微，公因命作下火文云：‘可惜许，可惜许！大众且道可惜许个甚么？可惜巫山一段云，眼如新水点绛唇。昔年绣阁迎仙客，今日桃源忆故人。休记丑奴儿怪脸，便须抖擞好精神。南柯梦断如何也，一曲离愁别是春。大众还知殁故某人，向甚么处去？向这里，分明会得。蓦山溪畔，芳草渡头，处处六幺花十八。其或未然，与君一把无明火，烧尽千愁万恨心。’”

述例：做怪脸已成为元代净脚的程式化动作，如《窦娥冤》第二折“张驴儿做嘴脸科”、《同乐院燕青博鱼》第二折“杨衙内做嘴脸调旦科”、《鲁大夫秋胡戏妻》第二折李大户“做嘴脸”、《包待制智赚生金阁》第一折“店小二做嘴脸科”等。

---

① 《太平广记》卷255“劭景”条引，第1986页。

② 王国维《观堂集林》卷13，第390页。

③ 宋·周密《武林旧事》卷6“诸色伎艺人”条。

④ 参夏承焘《唐宋词欣赏·辛弃疾的〈丑奴儿〉》，《夏承焘集》第2册，第696页。

《击梧桐》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂大小院本》。

辨义：此院本谭正璧有考，谓演唐明皇与杨玉环的故事，但本事不详[①]。李天生根据上党赛社本《唐王游月宫》认为院本叙杨贵妃单舞盘中曲时，唐明皇手持竹杖击梧桐树以合节拍，使竹头劈裂为二十八支事[②]。此说以竹杖击梧桐树以和节拍，与情理不合，竹头裂为二十八支也有附会二十八宿之嫌。根据我们的研究，《击梧桐》确演李杨故事，具体内容为杨玉环于秋夜在盘中跳霓裳之舞，唐明皇以红牙箸敲击梧桐案为之打节拍，见《唐明皇秋夜梧桐雨》第二折。元王伯成《天宝遗事》诸宫调引子也叙此事："笑携玉箸击梧桐，巧称雕盘按霓裳。"唐宋之间，有不少以此为题材作画者，如唐明皇时宫廷画家陈闳、南唐画家顾闳中皆有《明皇击梧桐图》的画作。明万历顾曲斋刊本《古杂剧》中的《唐明皇秋夜梧桐雨》有黄一风绘杨玉环盘中起舞图，画中的所谓"盘"，乃约四尺见方的绣毡，其旁，唐明皇正用两支牙箸状器具敲打三脚支架上圆鼓，另有一人执拍板，一人吹笛，背景绘有两株梧桐树。这大概是明人眼中的"击梧桐"，因为在元杂剧中的"盘"是所谓"翠盘"，伴奏者远不止两人，包括郑观音弹琵琶、贤王吹玉笛、花奴敲羯鼓、宁王击锦瑟、梅妃吹玉箫、黄翻绰打板，且与梧桐树无关。院本的"击梧桐"的乐舞也许没有这么复杂，但所演故事与元杂剧及《天宝遗事》所述应该相合。此外，山西长子县发现的清嘉庆抄本《唐乐星图》有队戏《桔梧桐·杨妃单舞盘中曲》，"桔梧桐"即"击梧桐"，但此戏所演内容不得而知。

述例：《唐明皇秋夜梧桐雨》第二折：

（正末引高力士，郑观音抱琵琶，宁王吹笛，花奴打羯鼓，黄翻绰执板，捧旦上）（正末云）今日新秋天气，寡人朝回无事，妃子学得霓裳羽衣舞，同往御园中沉香亭下，闲耍一番。

---

① 谭正璧《金院本名目内容考》，《话本与古剧》，第211页。

② 李天生《唐乐星图校注》，《中华戏曲》第13辑，第51页。

早来到也。你看这秋来风物，好是动人也呵！（唱）

【中吕粉蝶儿】天淡云闲，列长空数行征雁。御园中夏景初残：柳添黄，荷减翠，秋莲脱瓣。坐近幽兰，喷清香玉簪花绽。

（带云）早到御园中也。虽是小宴，倒也整齐。（唱）

【叫声】共妃子喜开颜，等闲，等闲，御园中列肴馔。酒注嫩鹅黄，茶点鹧鸪斑。

【醉春风】酒光泛紫金钟，茶香浮碧玉盏。沉香亭畔晚凉多，把一搭儿亲自拣、拣。粉黛浓妆，管弦齐列，绮罗相间。

（外扮使臣上，诗云）长安回望绣成堆，山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来。小官四川道差来使臣。因贵妃娘娘好啖鲜荔枝，遵奉诏旨，特来进鲜。早到朝门外了。宫官，通报一声，说四川使臣来进荔枝。（做报科）（正末云）引他进来。（使臣见驾科，云）四川道使臣进贡荔枝。（正末看科，云）妃子，你好食此果，朕特令他及时进来。（旦云）是好荔枝也。（正末唱）

【迎仙客】香喷喷味正甘，娇滴滴色初绽，只疑是九重天谪来人世间。取时难，得后悭。可惜不近长安，因此上教驿使把红尘践。

（旦云）这荔枝颜色娇嫩，端的可爱也。（正末唱）

【红绣鞋】不则向金盘中好看，便宜将玉手擎餐，端的个绛纱笼罩水晶寒。为甚教寡人醒醉眼，妃子晕娇颜，物稀也人见罕。

（高力士云）请娘娘登盘，演一回霓裳之舞。（正末云）依卿奏者。（正旦做舞，众乐擗掇科）（正末唱）

【快活三】嘱咐你仙音院莫怠慢，道与你教坊司要迭办。把个太真妃扶在翠盘间，快结束，宜妆扮。

【鲍老儿】双撮得泥金衫袖挽，把月殿里霓裳按。郑观音琵琶准备弹，早搭上鲛绡襻。贤王玉笛，花奴羯鼓，韵美声繁。宁王锦瑟，梅妃玉箫，嘹亮循环。

【古鲍老】屹剌剌撒开紫檀，黄翻绰向前手拈板。低低的叫声玉环，太真妃笑时花近眼。红牙箸趁五音、击着梧桐案，嫩枝柯犹未干、更带着瑶琴音泛，卿呵，你则索出几点琼珠汗。

（旦舞科）（正末唱）

【红芍药】腰鼓声干，罗袜弓变，玉佩丁东响珊珊，即渐里舞𩪍云鬟。施呈你蜂腰细，燕体翻，作两袖香风拂散。（带云）卿倦也，饮一杯酒者。（唱）寡人亲捧杯玉露甘寒，你可也莫得留残，拚着个醉醺醺直吃到夜静更阑。

第十一节　“诸杂院爨”的形态及剧目考

一、“诸杂院爨”的形态

诸杂院爨共有院本一百零七种，其中有两类较为特殊：第一，含有曲名者，如《闹夹棒六幺》、《闹夹棒法曲》、《夜半乐打明皇》等。第二，含有“爨”名者，如《人参脑子爨》、《断朱温爨》、《变二郎爨》、《讲百果爨》等。关于“院爨”的表演形态，胡忌先生早在 20 世纪 50 年代就曾指出：咏歌舞踏[①]。本书在前边《爨体之剧剧目考》一节中根据黄天骥先生的《“爨弄”辨析》加以申说，指出爨体的表演形式至少有以下五种：足部的舞蹈动作、以歌伴舞、化装扮演、表演幻术、念颂诙谐的诗词歌赋。此外，还有真人傀儡等（详后）。需要指出，在以上诸“爨体”形态中，是以诨谐为本体的，《邯郸梦・仙圆》：“爨弄的随时诨。”

元代戏曲文献中也有对元代院本中的爨体进行描述的：《宦门子弟错立身》第十二出：“（末白）不嫁做杂剧的，只嫁做院本的。（生唱）【调笑令】我这爨体不查梨格样全学贾校尉。趍抢嘴脸天生会，偏宜抹土搽灰。打一声哨子响半日，一会道牙牙小来来胡为。”在抄录于道光五年的山西上党队戏竹竿子前行词《鼓乐从来按五音》中存有所谓“古弄”的内容，共有五种表演形态，与“爨弄”十分相似：“喜之当场，谓之‘古弄’……有五弄，是哪五弄？若弄、罢弄、矬弄、令弄、手内轻弄。巧弄论人，斤骨相助，为之若弄；脚上是非（踢飞），为之罢弄；说有却无，为之矬弄；喜之当场，为之

① 胡忌《宋金杂剧考》，第 238 页。

令弄；论俺乐道字少者，为之轻巧论（弄）也。”[1]

表演院爨时有特定的服饰，如头戴爨巾，身着彩绣时衣。马致远《咏庄宗行乐》散曲：“它那里颤颤巍巍带着一顶爨巾，知它是何代衣冠。”朱有燉《宣平巷刘金儿复落娼》杂剧【点绛唇】：“妆旦的穿一领销金衫子，踏爨的着两件彩绣时衣，捷讥的扮官员穿靴戴帽，付净的取欢叹搽土抹灰。”

有一个问题值得注意，“诸杂院爨”中有一批院本与曲有关，如《闹夹棒六幺》、《闹夹棒法曲》、《望瀛法曲》、《分拐法曲》、《送宣道人欢》、《逍遥乐打马铺》、《撦采延寿乐》、《讳老长寿仙》、《夜半乐打明星》、《双声迭韵》、《背箱伊州》、《酒楼伊州》、《河转迓鼓》、《羹汤六幺》、《谒金门爨》等，为什么这些附有曲名的院本没有归入“和曲院本”中，却归诸“诸杂院爨”的名目之下呢？我们在“宋代官本杂剧段数研究”一章中曾指出，这是因为二者的表演性质不同，“和曲院本”为搬演之歌舞戏曲，“诸杂院爨”则更多地继承了合曲舞旋的传统，属于“舞弄之剧”。

二、剧　考

“提猴”之剧

《南村辍耕录·院本名目》中有一组以“提猴”为名的院本：《四偌大提猴》（诸杂院爨）、《食店提猴》（诸杂院爨）、《四酸提候》（诸杂大小院本）。胡忌认为“‘提猴’意义不明”，并猜测此类剧目“当与猴戏有关”[2]。

按：“提猴”即提线傀儡。“提猴”又作“提吼”，在院本名目中“提猴”之“猴”只是音译，所以“提猴”有作“提候”的，如“四酸提候”。那么，“提吼”又是什么意思呢？“提吼”即提“偶”。《行院声嗽·伎艺》：傀儡——提吼；水傀儡——洒吼；杖头——槊吼[3]。《江湖通用切口摘要》：傀儡牵丝木人戏俗名“地吼”戏[4]。可见，所

① 寒声主编《上党傩文化与祭祀戏剧》，第 455 页。
② 胡忌《宋金杂剧考》，第 230 页。
③ 明·无名氏《墨娥小录》卷 14。
④ 清·唐再丰《鹅幻汇编》卷 12。

谓“吼”即傀儡，“提”即提线之意。“吼”之所以被指称为傀儡，是因为“吼”即“偶”，二者一音之转。也就是说，“提猴”＝“提候”＝“提吼”＝“地吼”＝“提偶”。在上述用语中，“偶”为本字，“猴”、“候”、“吼”皆为同音假借字。凡此种种，说明“提猴”之“猴”的用字并不确定，在伶人中，往往使用同音假借，这是因为伶人一般没有多少文化[1]，当文人记录其行话时只能按音度字，这就造成某些伶人专门术语用字的不确定性。在散曲中“提猴”也作“提齁”，元曾瑞散曲【红绣鞋·风情】：“苏小小弃了舞榭，许盼盼闭上歌楼，似恁么难断着怎做得有。实镘的剐皮割肉，虚恩情撇闪提齁，乾遇讪乔敷演几时休。”曲文中的“提齁”，即“提猴”，意即如同木偶一样虚情假意。孙楷第《傀儡戏影戏补载》：“瑞卿曲‘提齁’，即明人所谓‘提偶’，‘齁’‘偶’一音之转。今河北省吴桥县多傀儡伎户，其人犹呼傀儡戏为吼戏。”[2]“提齁”又作“提弦”、“提休”，明方以智《通雅》卷三〇：“傀儡子，唐戏之首舞也。起汉高平城陈平秘计造木偶人，运机关舞于陴间，乐家翻为戏具。引歌舞有郭郎者，发正秃，《颜氏家训》言之。今则为鲍老，唐段纶使杨思齐造傀儡，太宗怒削纶阶，凡夫曰今谓之‘提休’。智按：上江曰‘提弦’。”

院本中包含了傀儡戏，或者说，傀儡戏中有一部分可归属于院本，这说明院本的形态远比我们所了解的要复杂得多。院本中含有傀儡戏的演出在元代南戏尚有其例，《汇纂元谱南曲九宫正始》第三册引宋元南戏《耿文远》佚曲【喜还京】云：“鼓锣鼓锣声催，施呈百戏，抹土搽灰做硬鬼。看舞傀儡，傀儡呈院本，身分诙谐越样美。”[3] 明代《九籥集》卷一〇“御戏”条：“院本皆作傀儡舞，杂剧即金、元北九宫。”[4]

---

① 明·夏良胜《东洲初稿》卷1：“犹市儿不识丁字，而登场傀儡，诙谐百样。”

② 孙楷第《傀儡戏影戏补载》，《沧州集》卷3，第312页。

③ 明·徐子室辑、钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》，第290页。

④ 明·宋懋澄《九籥集》卷10“御戏”条，第218页。

《四偌大提猴》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂院爨》。

解题：我们曾对“偌”作过专门研究，指出“偌”即杂扮，“四偌”即四位杂扮。所谓“大提猴”即以真人扮演傀儡，因为真人相对小木偶而言为“大”。反之，傀儡相对真人所扮演之杂剧为“小”，故称“小杂剧”。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条：“杖头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。”

以真人扮演傀儡是宋代傀儡戏的古老传统。孙楷第《傀儡戏考原》指出：“近代傀儡有两派：一以真人扮演，如宋之傀儡‘舞鲍老’、‘耍和尚’是也。‘舞鲍老’、‘耍和尚’戴假面首，与汉之舞方相同。今戏台扮鬼神及元夕扮傀儡，尚存此制。”[①] 此外，北宋的“哑杂剧”其实也是真人模仿傀儡，以获得喜剧效果。《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军”条载：“继有二三瘦瘠、以粉涂身，金眼白面，如髑髅状，系锦绣围肚看带，手执软仗，各作魁谐趋跄，举止若排戏，谓之‘哑杂剧’。”所谓“魁”即“傀”[②]，“作魁谐”即模仿傀儡作打诨之态。宋代还有在元宵由真人扮演“清乐傀儡”的习俗，据《武林旧事》载，元夕之际，伶官、内人及小黄门百余，“皆巾裹翠蛾，效街坊清乐傀儡，缭绕于灯月之下”[③]。

表演：真傀儡既是模仿傀儡戏进行演出，就有必要比较一下傀儡戏的演出形态。明吕毖《明宫史》卷二“钟鼓司”条有水傀儡戏的演出记载：“圣驾升座向南，则钟鼓司官在围屏之内，将人物各以竹片托浮水上，游斗玩耍，钟鼓喧哄。另有一人执锣在旁宣白题目，替傀儡登答赞导喝采，或《英国公三败黎王》故事，或《孔明七擒七纵》，或《三宝太监下西洋》、《八仙过海》、《孙行者大闹龙宫》之类，惟是暑天白昼作之，犹耍把戏者耳。”由此可见傀儡戏的演出方式：傀儡作表演时，一人执锣，以旁白的方式“宣白题目，替傀儡登答、赞导、喝采”，进行解说。在未深入考察真人傀儡的演出形态

① 孙楷第《傀儡戏考原》，《沧州集》卷3，第219页。

② 宋·庄绰《鸡肋编》卷下：“窟礧子亦云魁礧子，作偶人以嬉戏歌舞。”明·方以智《通雅》卷9：“而因以状人之魁儡也。”

③ 《武林旧事》卷2“元夕”条。

之前，我曾经有过疑问：既然傀儡由真人扮演，那么，它与一般杂剧的区别究竟在哪里？幸好，《真傀儡》为我们保留了具体的演出资料，可以看出真人傀儡戏的形式特征。

第一，真人傀儡是由所谓“偶人”扮演的，如上引《真傀儡》剧中的曹丞相、赵普皆由“偶”来扮演，这是一般杂剧没有的“脚色”。

第二，演出形式上保留了傀儡戏上场打锣吆喝、戴假面、穿傀儡服的特点。如“耍傀儡上场打锣介”。又如《曹丞相赋诗铜雀台》傀儡戏后，演员并未下场，有一段打诨：“（众）好个标致老丞相，生出这样花嘴花脸的出来。只是他衣冠动作，像得爷好。（偶）不瞒你说，一时扮不及，把面子装上的。”所谓“面子”就是面具。至于服装，《真傀儡》也有一段对话作了说明，剧中末脚杜衍在观看《赵太祖雪夜访赵普》的傀儡戏时，正遇上朝廷使者的宣召：“（使）相公，怎得个朝衣谢恩才好。（众）怎么讨起朝衣来？（末）这区处怎得有来。也罢，将傀儡衣服权用一用罢。”而且，傀儡服较小，所以穿上后“身材儿止争些短共长”。

第三，在表演形态上比较简单，往往只选择一个剧目中典型的场景作梗概式表演，很少对话和唱腔，主要是作动作的模仿。正如上文所云，“只是他衣冠动作，像得爷好”。

从以上特点可知，真人傀儡故意采用的不合体服装，以及夸张性的动作模仿，目的在于追求一种诙谐笑乐的效果。我怀疑，宋代宴会上穿插演出的“杂剧”，有些即为类似真人傀儡的梗概式表演形式，所谓装其“似像”。在这种场合里，动辄十几盏，每盏皆有若干伎艺甚至杂剧的演出，因此，此类杂剧的演出形式只能作梗概式表演。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条：“小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。是时教坊杂剧色鳖膨刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下，皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之‘拽串’。”

述例一：明代杂剧《真傀儡》即以真人扮演傀儡，戏一开场，就通过社长之口点明：“闻得近日新到一班偶戏儿，且是有趣。往常间都是傀儡装人，如今却是人装的傀儡。”而且，剧中穿插了三出真

人傀儡戏：《汉丞相醉酒中书堂》、《曹丞相赋诗铜雀台》、《赵太祖雪夜访赵普》，观此可见真人傀儡戏的基本形态：

> （净丑）耍傀儡的，此时也该来了。（耍傀儡上场打锣介）【西江月】分得梨园半面，尽教鲍老当筵。丝头线尾暗中牵，影翩跹。眼前古今，镜里媸妍。来了来了！（内吹笛，外扮少年官，扶醉丞相上，官跪谏，相作恼介。下）（众）这是什么故事？（耍）这是汉丞相痛饮中书堂的故事。……
>
> （耍）又来了，又来了！（二妓引丞相出，妓舞，相作欢喜介）（众）这是什么故事？（耍）这是曹丞相铜雀台的故事。……
>
> （耍）两番演的前朝故事，你们争是争非。如今耍个眼前故事罢！来了，来了！（偶扮一丞相，一夫人上，又一帝上，帝作冒雪敲门介。相出引进，跪拜介，帝与相夫人指画介）（众）这是谁？（耍）这是本朝赵太祖雪夜访赵普故事。

述例二：明代杂剧《蓝采和长安闹剧》也有大量真人扮演傀儡的表演，惜无传本，据《曲海总目提要》云：

> 长安市上二社长，醵金贳酒，聚饮寻乐，观演傀儡。仙人陈陶，隐其姓氏，混称蓝采和，手拖拍板，一脚着靴，一脚跣行，唱《踏踏歌》，亦来社会中观场。傀儡所搬弄者：羊质虎皮，见草而悦，见狼而战也；中山狼恩将仇报也，昏夜乞哀，白日骄人也；雪里送炭，锦上添花也；看钱富人也，欺善怕恶也；痴父子宋人揠苗也；烈兄弟赵礼让肥也；严子陵羊裘钓泽也；美夫妻馌至如宾也；好朋友范张鸡黍也。傀儡演毕，众客将散，讯道人饮酒食肉否，欲以余剩与之。道人云：我饮者玉液金波，村醪岂堪入口，食者琼芝玉草，刍豢岂堪充腹？众客大惊，社长以为痴道人。道人云，汝痴我非痴也，长歌一曲，皆醒俗之言，化金光而去。

述例三：明陈与郊《鹦鹉洲》有伶人所扮演的傀儡戏实例，见该戏第六出，元稹（付末扮）前去拜访薛涛（小旦扮），席间请来一

个戏班以助酒兴，该戏班表演的是一段真人傀儡：

> (外上) 谢家子弟每到了。(众扮梨园子弟上) 元相公磕头。(付末) 少礼。那一个是引戏? 取戏目上来。(递目科) (付末) 有这些本数，都是谢阿蛮传授的末? (众应科) (付末) 这《傀儡梦》新闻。(小旦) 就将那傀儡先做一做如何? (付末) 最妙。(引戏开，众喝彩科) 叵奈天公搬弄，晓夜没些闲空，临到欲眠时，又遣梦儿欢哄。小宋、小宋，唤醒荆王懵懂。这词是《如梦令》。单道楚襄王云雨梦一节。(众问科) 这故事出在那里? (引戏) 出在云梦之台，高唐之观。楚襄王与大夫宋玉同游，望见轻云，须臾变化，襄王便开言道："大夫，此何气也?" 宋玉躬身屈膝回奏道："大王，此朝云也。" 襄王又问："何谓朝云?" 宋玉上言道："昔我先王曾游此地，倦而昼寝，梦一绝色□人，口称：'妾乃巫山之女，愿荐枕席。' 先王□□幸之。那妇人临去时道：'妾朝为行云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下。' 先王便命工师盖了这所庙宇，曰朝云庙。" 襄王听罢，欣然欲遇其人。这一夜，宋玉在帐房中却梦与神女相遇，姿容绝世，贞静难干。次早奏与襄王，叹羡不已，命玉作赋两篇，一篇《高唐赋》，一篇《神女赋》，其赋现今编入梁太子《选》中。不知者以宋玉为导欲宣淫，竟不记他赋中道："长吏隳官，贤豪失志。" 明明说女色迷人。又道："思万夫，忧国害，开圣贤，辅不逮。" 明明讽国主亲贤远色。那时节，襄王何曾梦见朝云暮雨，宋大夫何曾导欲宣淫? 傀儡来了。(扮楚襄王、宋玉上) (引) 楚王、宋大夫同游云梦者。(楚演科) (引) 王问者。(宋应对科) (引) 大夫回奏者。(楚向宋科) (引) 王命大夫作赋者。(楚下) (引) 王下。(宋正立隐几科) (引) 大夫归帐中安宿者。(神女登场科) (引) 神女上。(宋、女演科) (引) 大夫梦中与神女若远若近，若密若疏。(旦下) (引) 神女下。(王又登场科) (引) 王又上。(宋俯伏科) (引) 大夫奏梦者。(楚演科) (引) 王又命作赋者。(俱下) (引) 出场了也。荒唐云雨千年后，仿佛君臣两赋中。(下)

这场傀儡戏乃真人扮演，有以下证据：演出者为梨园子弟，在舞台提示中指明由演员“扮楚襄王、宋玉上”，如果是傀儡，则无所谓“扮”。而且，其中的神女明确是由“旦”扮演的。再者，其中的上场、下场、出场，皆可看出表演是在舞台上进行的。

此外，英国剑桥大学图书馆收藏的明万历瀚海书林刊本《满天春》中收入的《吕云英花园遇刘圭》，其第三出即“戏上戏”，戏中丫鬟翠环（丑）为替云英（旦）解闷，表演了一出傀儡戏。

《集贤宾打三教》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂院爨》。

解题：“集贤宾”是曲名；“打”则兼具“舞蹈”与“扮演”二义；“三教”，即儒、释、道三教。因此，根据院爨的表演形态，《集贤宾打三教》是以三教为题材的兼具乐舞的谐剧。任半塘曾指出：“南宋官本杂剧之中《单打石州》、《单打大圣乐》、《大打调中和乐》、《大打调道人歌》，金元院本中之《打白雪歌》、《禾打千秋乐》，及《打调》等，疑乃指舞也。至于《夜半乐打明皇》、《集贤宾打三教》，及《打砌》、《打略》等之‘打’，则已进一步谓扮演矣。”[①] 宋代的《芦浦笔记》卷三“打字”条：“饮席有打马、打令、打杂剧、打诨。”[②] 所谓“打杂剧”即扮演杂剧。明清之际，“打”在戏曲中与表演同义。徐渭《重刻订正元本批点画意北西厢》序：“然董又有别本《西厢》，乃弹唱词也，非打本，岂陶（宗仪）亦从以弹唱为打本也耶?”徐渭的所谓“打本”，与说唱对言，明显地是指用于“扮演”的剧本。此外，又有所谓“打院本”，其义与“打本”正相吻合，见顾起元《客座赘语》：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会……若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者，中间错以撮垫圈、舞观音、或百丈旗、或跳队子。”[③] 至于“三教”，唐宋以来，民间艺人常常以三教为戏谑对象，如北齐高祖时优人石动箫曾就儒家经典及孔子本人作为谐谑对象[④]、唐代咸通时优人李可及曾以“三教论衡”为题

① 任半塘《敦煌曲初探》，第159页。

② 宋·刘昌诗《芦浦笔记》卷3，第24页。

③ 明·顾起元《客座赘语》卷9“戏剧”条，第303页。

④ 敦煌写卷斯610《启颜录·论难》。

将孔子、如来、老子均戏谑为女人[①]。宋官本杂剧段数中也有若干以三教为内容的剧目，如《门子打三教爨》、《双三教》、《三教安公子》、《三教化》、《打三教》、《满皇州打三教》、《领三教》等。

述例：元代杂剧中有不少以三教为调侃对象的诨科，如《山神庙裴度还带》第二折，僧人上场诗云："阿弥陀佛，阿弥陀佛！南无烂蒜吃羊头，娑婆娑婆，抹奶抹奶。"《河南府张鼎勘头巾》楔子，净扮道士云："道可道，真强盗；名可名，大天明。"《西游记》第二十二出，行者云："领法旨，我递，猪八戒、沙和尚接。《金刚经》、《心经》、《莲花经》、《楞伽经》、《馒头粉汤经》。"但最典型的是明代沈自征在《簪花记》中对《三教论衡》的改编，末扮杨慎，净扮茶博士，有一场插科打诨：

> （末）列位也，不则我是妇人，那三教圣人，他都是妇人也。（净）怎么是妇人？（末）【滚绣球】三位圣设教的都是一般儿妇女们，你道他每日家说些什么？（净）他说的定是道理。（末）你道他讲些道理，原来只论着闺帏。老子道：人之大患，在于有身。他患有身是愁梦虺。（净）释教呢？（末）他道：夫坐儿坐。（净）这个是什么意思？（末）这是圣人的有礼也。他道是齐眉了夫婿，方好去列坐着娇儿。（净）孔子呢？（末）孔子道：我待嫁者也。他合婚到七十二处犹相待，不道来，红紫不以为亵服。（净）为何？（末）因此懒把红紫当年作嫁衣。一个个是蓁首蛾眉。

《四偌抹紫粉》

著录：《南村辍耕录·院本名目·诸杂院爨》。又官本杂剧段数有《抹紫粉爨》，可知二者皆属于"爨"的表演形式，由杂扮扮演。

解题："四偌"即由四位杂扮艺人扮演；"紫粉"，是一种面部化妆材料，《四偌抹紫粉》当由四人扮演特定的人物，以紫粉为爨。

本事：出唐苏鹗《苏氏演义》卷下："魏文帝宫人绝宠者有莫琼

① 唐·高彦休《唐阙史》卷下"李可及戏三教"条。

树、薛夜来、陈尚衣、段巧笑四人，日夕在侧，琼树乃制蝉鬓，缥缈如蝉翼，故曰蝉鬓；巧笑始作锦衣、彩履、紫粉拂面；尚衣能歌舞；夜来善为衣裳，一时冠绝。"《四偖抹紫粉》当敷演此事。

以"紫粉"为面部化妆材料，在南北朝颇为流行，后魏贾思勰《齐民要术》卷五载有制作紫粉的方法："作紫粉法：用白米英粉三分，胡粉一分，和合均调，取葵子熟蒸，生布绞汁和粉，日曝令干，若色浅者，更蒸取汁重染如前法。"

第七章　元杂剧的表演形态

从王国维“以歌舞演故事”的标准看，杂剧的形态在宋代的南戏中就已经基本成熟，元杂剧也同样属于这一成熟形态。但是，从具体的形态看，二者仍然存在着许多差异，尤其是在表演上。因此，本章将从表演形态的角度，来观照杂剧形成史中的元代杂剧。

第一节　元杂剧与南戏中人物上下场的表演按语

中国戏剧在表演上有一种戏外演讲的传统，即剧中人在演出过程中跳出剧情的规定情景，直接向观众作自我介绍、内心独白、评价他人、阐释剧情，这与西方戏剧所格守的三一律有明显的不同。这种戏外表演的传统在元杂剧中就已经出现，最典型的是所谓的“开呵”、“按呵”和“收呵”，本书从其语义由来、演出形态、表演功能等维度进行阐释。

一、“开呵”的语义与由来

“开呵”源自宋人伎艺人上场的表白语，“开”指人物上场时作介绍的开场白，“呵”者吆喝之谓。因此，“开呵”不仅是戏曲中的场例，诸宫调也有，甚至其他伎艺如卖药者开场时也采用。

使枪卖药者弄伎艺时的开呵，见《水浒传》第三十六回：

> 三个人行了半日，早是未牌时分，行到一个去处。只见人烟辏集，市井喧哗。正来到市镇上，只见那里一夥人围住着看。宋江分开人丛，也挨入去看时，却原是一个使枪棒卖膏药的。

宋江和两个公人立住了脚，看他使了一回枪棒。那教头放下了手中枪棒，又使了一回拳。宋江喝采道："好枪棒拳脚!"那人却拿起一个盘子来，口里开呵道："小人远方来的人，投贵地特来就事。虽无惊人的本事，全靠恩官作成。远处夸称，近方卖弄。如要筋重膏，当下取赎。如不用膏药，可烦赐些银两铜钱，赍发咱家，休教空过了盘子。"

诸宫调开场时的开呵，见《水浒传》第五十一回：

雷横听了，又遇心闲，便和那李小二径到勾拦里来看。只见门首挂着许多金字帐额，旗杆吊着等身靠背。人到里面，便去青龙头上第一位坐了。看戏台上，却做笑乐院本。那李小二人丛里撇了雷横，自出外面赶碗头脑腊去了。院本下来，只见一个老儿里着磕脑儿头巾，穿着一领茶褐罗衫，系一条皂绦，拿把扇子上来，开呵道："老汉是东京人氏，白玉得的便是。如今年迈，只凭女儿秀英，歌舞吹弹，普天下伏侍看官。"

元散曲中也每见"开呵"，元商政叔【一枝花·叹秀英】："生把俺殃及做顶老，为妓路划地波波。忍耻包羞排场上坐，念诗执板，打和开呵，随高逐下，送故迎新。"元睢玄明【要孩儿·咏鼓】："开山时挂些纸钱，庆棚时得些赏贺，争构阑把我来妆标垛。有我时满棚和气登时起，一分提钱分外多。若有闲些儿个了，除是扑煞点砌，按住开呵。"

"开呵"一语在元剧中使用目前可考者仅见于《元刊杂剧三十种》和明机息子辑《杂剧选》，其他元杂剧选本皆未见。孙楷第著录此书题"残本元人杂剧选三十种"①，收入《古本戏曲丛刊》第四集。该选本马致远《西华山陈抟高卧》第一折："冲末扮赵大舍引郑恩上，开。"乔梦符《玉箫女两世姻缘》第一折："冲末扮梓橦帝君上，开。"以上两例的"开"即"开呵"之省。此外，"开呵"还有变其文为"念"之例，元刊杂剧《东窗事犯》第二折："正末扮呆行者拿

① 孙楷第《戏曲小说书录解题》，第427页。

火筒上。念：……”孙楷第指出，“开呵”在戏剧往往有变例与省文，如“变其文则曰‘开念’，如周宪王《得驺虞》剧作‘开念’是。省其文则曰‘开’，如元刊杂剧凡上场白皆标‘开’字是”①。

开呵在一剧中往往不只一次，有时两次，甚至三次。如上引马致远《西华山陈抟高卧》剧，除第一折“冲末”开呵外，第三折：“扮驾引侍臣上，开。”第四折：“净扮郑恩衣冠引色旦上，开。”有时一折中有两次开呵。《杂剧选》所载罗贯中《宋太祖龙虎风云会》楔子：“石守信引王全斌、潘美及二小卒俱戎装上，开。”第一折：“正末赵匡胤引赵普、郑恩、曹彬、楚昭辅常服上，开。”同折：“同下，苗光裔儒扮上，开。”

在元代杂剧的演出中，有时一个脚色的开呵就是一折。《元刊杂剧三十种》关汉卿《关大王单刀会》第三折“净开。一折”、“关舍人上，开。一折”。

开呵作为古代伎艺人开场时的熟例被引入戏曲，说明戏剧表演对说唱艺术的继承。这种人物上场时自我表白的按语在元杂剧的演出中皆不例外，但目前明人编元杂剧选本除明机息子辑《杂剧选》外，其他选本皆未见，说明这些选本经文人雅化后，加以整饬删改，其删改后的形式多为“某某上，诗云”，或“某某上，云”，由此可见，机息子辑《杂剧选》保存了元代伶人演剧的原貌，其版本具有不可替代的价值。

二、开呵的演出形态

开呵作为戏剧开场时的最初表演，具有吸引观众、烘托氛围的重要作用，因此，在戏剧正式开演前往往加演“硬开呵”，而作为人物上场表白语的“开呵”，也皆有诙谐幽默的成分。

硬开呵：即戏剧正式开演前加演的“焰爨”。此焰爨与“副末开场”一样，具有开场吸引观众的作用，但由于焰爨的表演与一般夸说大意的开呵不同，更具有舞蹈动作的性质，故称“硬开呵”。明朱有燉《新编瑶池会八仙庆寿（全宾）》：“（末唱）【倘秀才】扯我向勾栏里发科，（末云：我不去，徕云：你怎生不去？末唱）怎禁那戏房

① 孙楷第《戏曲小说书录解题》，第428页。

里撅丁每絮恬。（徕云：他絮恬个甚的？末唱）他敢道搀了他衣食待怎么。（徕云：既不呵，只拴一个焰爨也罢。末唱）你教我拴一个新焰爨。（徕云：替那鼓弄每开呵些也好。末唱）你教我打一个硬开呵，着那火看官每笑我。”[①] 所谓“鼓弄”，有称“古弄”，元明间院本的别称。

《雍熙乐府》卷一八【寨儿令】：“开硬呵，发干科，泼生涯百般来做作。休逞喽啰，索自评跋，都是些花太岁女阎罗。”

叙说：即以叙述的方式进行表演。这种叙说不是说唱艺术的第三者旁述，而是脚色以第一人称自我介绍。乔梦符《玉箫女两世姻缘》第一折：“（并下，鸨儿上，开）少年歌舞老年身，喜笑常生满面春。胭粉岂为无价宝，郎君自是有情人。老身许氏，夫主姓韩，是这洛阳城个中人家，不幸夫主早亡，止有一个亲生女儿，小字唤作玉箫，为个上厅行首。我这女儿吹弹歌舞、书画琴棋，无上精妙，更是风流旖旎，机巧聪明，但是见他的郎君，无一个不爱的，只是孩儿有一件病，生性儿好吃口酸黄菜，如今伴着一个秀才，是西川成都人，好不缠的，有些火热。今日对门王妈妈生辰，我着孩儿去送手帕也，当告个半日假，他只百般不肯去，只要守着那秀才，我索自家走一遭去。”

诗词：即扮演者以念诗词的方式开呵。马致远《西华山陈抟高卧》第一折：“（冲末扮赵大舍引郑恩上，开）志量恢弘纳百川，遨游四海结英贤。夜来剑气冲牛斗，犹是男儿未遇年。”乔梦符《玉箫女两世姻缘》第三折：“（并下）（孤扮张延赏上，开）披文握武镇荆襄，立地擎天作栋梁。宝剑磨来江水白，锦袍分出汉宫香。”

根据我们对元刊杂剧的比勘，以诗词方式进行开呵出现的时间要稍晚于叙说的方式，元刊杂剧的“开”基本上都是叙说的方式。如元刊杂剧马致远《泰华山陈抟高卧》第一折：“（正末道扮上，开）贫道陈抟先生的便是，能通阴阳妙理。五代间朝梁暮晋，尘世纷纷。这几日太华山顶上，观见中原地分，王气非小，当有真命治世。贫道下山，去那长安市上，开个挂肆指迷咱。”

而明人刻本则将上述陈抟的叙说开呵改造成诗词开呵。机息子

---

① 朱有燉《诚斋杂剧》。

《杂剧选》本马致远《西华山陈抟高卧》第一折："（正末道扮上，开）术有神功道已仙，闲来卖挂竹桥边。吾徒不是贪财客，欲与人间结福缘。"其后才是类似元刊杂剧的叙说。臧晋叔本与机息子本同，但无"开"，而称"诗云"。

三、开呵的功能

开呵的主要功能有：自我介绍、夸说大意、情节叙事、请求赏赐等。

自我介绍：《元刊杂剧三十种》马致远《马丹阳三度任风子》第一折："（正末扮屠家引旦上，坐定。开）自家姓任，任屠的便是。嫡亲三口儿，在这终南山居住。为我每日好吃那酒，人口顺都叫我任风子。颇有些家私。但见弟兄每生受的，我便借与他些钱物做本，并不要利息。因此上相识伴当每，能将我厮敬。今日是自家生日，小孩儿又是满月，怕有些相识弟兄每来时，大嫂篩着热酒咱，看有甚么人来？"

《元刊杂剧三十种》武汉臣《散家财天赐老生儿》楔子："（正末引一行上，坐定，开）老夫姓刘，名禹，字天赐，浑家李氏，女孩儿引璋，女婿张郎，嫡亲四口儿，在这东平府在城居住。有侄儿刘端，字正己，是个秀才，为投不着婆婆意，不曾交家来。如今老夫六十岁也！空有万贯家财，争奈别无子嗣。"

马致远《西华山陈抟高卧》第一折："（冲末扮赵大舍引郑恩上，开）志量恢弘纳百川，邀游四海结英贤。夜来剑气冲牛斗，犹是男儿未遇年。自家赵玄朗是也。祖居洛阳夹马营人氏。父乃洪殷，为殿前点检指挥使。某生时异香三月不绝，人皆呼为香孩儿。某生来颇有奇志，幼年间略读诗书，兼持枪棒，逢场作戏，遇博争雄。每纵酒，路见不平，拔刀相助，颇生事端。因避难远游关之东西、河之南北，也结识了许多未遇的英雄。这个汉子乃是我义弟郑恩，表字子明。此人虽是性子恶劣，倒也有些慷慨粗直。某与他患难相同，功名共保。不知这运几时来到，我不免和兄弟向竹桥边寻一个卖卦先生买一卦，可不是好也！"

夸说大意：即叙说剧情大意，让观众对该戏有初步的了解，其后才是搬演。明陈与郊《鹦鹉洲》第六出，元稹（付末扮）前去拜访薛

涛（小旦扮），席间请来一个戏班以助酒兴，该戏班表演的是以真人扮傀儡的《傀儡梦》，在此戏上演之前，先由引戏进行“开呵”：

(外上）谢家子弟每到了。（众扮梨园子弟上）元相公磕头。（付末）少礼。那一个是引戏？取戏目上来。（递目科）（付末）有这些本数，都是谢阿蛮传授的末？（众应科）（付末）这《傀儡梦》新闻。（小旦）就将那傀儡先做一做如何？（付末）最妙。（引戏开，众喝彩科）叵奈天公搬弄，晓夜没些闲空，临到欲眠时，又遣梦儿欢哄。小宋、小宋，唤醒荆王懵懂。这词是《如梦令》。单道楚襄王云雨梦一节。（众问科）这故事出在那里？（引戏）出在云梦之台，高唐之观。楚襄王与大夫宋玉同游，望见轻云，须臾变化，襄王便开言道：“大夫，此何气也？”宋玉躬身屈膝回奏道：“大王，此朝云也。”襄王又问：“何谓朝云？”宋玉上言道：“昔我先王曾游此地，倦而昼寝，梦一绝色□人，口称：‘妾乃巫山之女，愿荐枕席。’先王□□幸之。那妇人临去时道：‘妾朝为行云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下。’先王便命工师盖了这所庙宇，曰朝云庙。”襄王听罢，欣然欲遇其人。这一夜，宋玉在帐房中却梦与神女相遇，姿容绝世，贞静难干。次早奏与襄王，叹羡不已，命玉作赋两篇，一篇《高唐赋》，一篇《神女赋》，其赋现今编入梁太子《选》中。不知者以宋玉为导欲宣淫，竟不记他赋中道：“长吏隳官，贤豪失志。”明明说女色迷人。又道：“思万夫，忧国害，开圣贤，辅不逮。”明明讽国主亲贤远色。那时节，襄王何曾梦见朝云暮雨，宋大夫何曾导欲宣淫？

引戏“开呵”完毕，才是真正的扮演：“傀儡来了。”

情节叙事：可将某些在舞台上不便表演的情节通过“开呵”进行交代。如乔梦符《玉箫女两世姻缘》第三折：

(酸戎装上，开）万里功名衣锦归，当年心事苦相违。月明独忆吹箫侣，声断秦楼凤已飞。自家韦皋的便是。自离了玉箫大姐，到的京都，一举状元及第，蒙圣恩除为翰林院编修。后

因吐蕃作乱，某愿为国家树立边功，乃领兵西征，遂一战而收西夏。又蒙圣恩加为镇西大元帅，镇守吐蕃，安制边疆。自得官至于今日，早已十有八年。想我当初与玉箫大姐临别之言，期在三年以里相见，初则以王命远征，无暇寄个音信，及至坐镇，我却差人取他母子去。（作掩面悲科，云）不想那多情大姐为我忧念成疾，一卧不起。他那妈妈亦不知其所在。某念大姐之恩，至今未曾婚娶，日夜忧思，不觉鬓发斑白。我者这驷马香车，五花官诰，可教何人请受也。今圣恩诏某颁师回朝，路过荆州，节度使张延赏乃某昔年同学故人，不免探望他一遭。传与前军，望荆州进发。

《玉箫女两世姻缘》第一折叙王母的侍香金童和传言玉女因思凡被降谪人间，金童为成都儒生韦皋，玉女为洛阳上厅行首玉箫。韦皋游学至洛阳，迷恋玉箫，不思功名，被玉箫母敦促进考，离别之际，二人难分难舍，海誓山盟，洒泪相别。第二折叙玉箫在韦皋别后，闭门谢客，茶饭不思，望穿秋水，天长日久，郁郁成疾，一病不起。临终前自画肖像一幅，请妈妈寄与韦皋。本戏“酸”韦皋由末扮演，在第三折“开”之前，只在第一折出场，但当时并无“开”，整个第二折无韦皋之戏，到第三折时，已经时隔十八年，期间状元及第，选任翰林院编修，领兵西征，收复西夏，加为镇西大元帅，镇守吐蕃，颁师回朝，路过荆州，探望故人诸情节，皆由“开呵”进行交代。

观此可知，“开呵”并非人物第一次出场时才具演，也可放在其他场次。但一般一个人物只“开呵”一次，此“开呵”伴演的时机主要根据情节交代的需要而定。由于大多数情况下，这种交代需要在人物第一次出场时进行，因此，“开呵”一般都在一折或第一次出场之际。《玉箫女两世姻缘》中酸的开呵之所以放在第三折，就是由于情节叙事的需要，这也说明叙述情节是“开呵”的主要功能之一。

请求赏赐：即在表演的过程中，表演者向观众讨求封赏，见《水浒传》第三十六回：

三个人行了半日，早是未牌时分，行到一个去处。只见人烟辏集，市井喧哗。正来到市镇上，只见那里一夥人围住着看。

> 宋江分开人丛，也挨入去看时，却原是一个使枪棒卖膏药的。宋江和两个公人立住了脚，看他使了一回枪棒。那教头放下了手中枪棒，又使了一回拳。宋江喝采道："好枪棒拳脚！"那人却拿起一个盘子来，口里开呵道："小人远方来的人，投贵地特来就事。虽无惊人的本事，全靠恩官作成。远处夸称，近方卖弄。如要筋重膏，当下取赎。如不用膏药，可烦赐些银两铜钱，赍发咱家，休教空过了盘子。"

此类开呵戏剧中虽未见记载，但根据上述使枪卖药者在市镇"人烟辏集"处开呵求赏的方式可知，其他营利性流动表演大抵皆采用类似开呵的方式讨赏。戏剧的"路歧"、"冲州撞府"之类中临时性聚众演出，应该也是以这种方式获取收入。

四、开住、按呵、收呵

早期戏曲的表演除了常见的"开呵"外，还有"开住"、"按呵"、"收呵"、"断出"、"断了"等等，这些表演形态虽不如"开呵"习见，但语义隐晦，故阐释如下。

第一，开住。"开住"一词仅见于元刊杂剧。张国宾《公孙汗衫记》第三折："等长老上，开住。"《薛仁贵衣锦还乡》第一折："驾上，开住。"狄君厚《晋文公火烧介子推》第一折："驾上，开住。"

"开住"初时不知所谓，及见杨梓《霍光谏鬼》始知"开住"即开呵之后继续待在场上，与"开了"对言。"开了"，往往含有开呵之后下场之义。杨梓《霍光谏鬼》第四折：

> （驾上，开住。做睡意，了）（正末扮魂子上，开）霍山、霍禹造反，须索奏知天子去咱！哎，阴司景界，好与人世不同呵！（外末一折了，下）（等驾上，再开住）

在以上舞台提示中，"驾上，开住"两见。何以一折之中驾需要"开住"两次？细绎上述提示，驾在第一次"开住"后"做睡意"，此时乃在场上表演"做睡意"，接着是"了"，乃做完睡意后下场。等正末发现霍山、霍禹造反，须报告天子时，"驾"须再上场，并呆在场

上，故有“等驾上，再开住”。以此考察《公孙汗衫记》、《薛仁贵衣锦还乡》等剧中脚色，在“开住”后，皆留在场上。元杂剧每言“住”，皆有留在场上之义。关汉卿《诈妮子调风月》第一折：“夫人上，云住。”“正末见夫人，住。”“夫人云了，下。”以上提示中，夫人“云”后，继续在场，故称“云住”，等正末见过夫人后，夫人不必再在场上，于是“下”。

第二，按呵。伎艺表演中段时以剧外人身份所作的断语，对剧情的发展进行提示、评价、阐述剧作意图。

元睢玄明散套《咏鼓》【耍孩儿】：“有我时满棚和气登时起，一分提线分外多。若有闲些儿个了，除是：扑煞、点砌、按住、开喝。”所谓“按住”即“按呵”。

杂剧中也有按呵，见脉望馆钞校古今杂剧本《司马相如题桥记》：

> （正末扮司马相如儒服上云）……（唱）【越调斗鹌鹑】巍巍乎魏阕天高。
>
> （外按喝上云）杂剧四折，正当关键之际。单看那司马相如儒雅风流，献了《上林》、《长杨》、《大人》三篇赋，尽了事君之忠，题了升仙桥两句诗，遂了大丈夫之志。发了一道《谕蜀榜文》，安了四夷百姓之心。可见康济大才有用之学也。当时好事者以为靡丽之词，独驰骋郑卫之声，曲终而奏雅，无乃出于妒妇之口欤。太史公曰，《春秋》推见至隐，《易》本彻之以显，《大雅》、《小雅》言王公与庶人，其分虽殊，其合德一也。相如虽多侈词滥语，其间因事纳忠，正与诗人风谏无异。所以，后人做出这本杂剧来，单表那百世高风，观者不可视为寻常。好杂剧，上杂剧！看这个才人将那六经三史诸子百家，略出胸中余绪；九宫八调，编成律吕明腔。作之者无罪，观之者足以感兴。做杂剧有如擲梭织锦，一段胜如一段；又如桃李芬芳，单看那收园结果。嘱咐你末尼用心扮唱，尽依曲意。
>
> （末拜起唱）

上文“按喝”即按呵。有趣的是，剧中的外没担任戏中的任何角色，

完全是由于按呵的需要临时上场的，按呵毕即下场，虽然剧中没有其上下场的提示，但因此前一直没有外在场上的提示，而其后不久，“外扮从人上”，可见按呵完毕外即下场。此材料由孙楷第先生发现①，有人认为这不是元杂剧演出的通例②，但根据我们对宋元戏曲的研究，这种中断剧情，作戏外人评断的演出方式，恰恰是早期戏曲的特征。在早期南戏中，虽然未见“按呵”的提示语，但按呵的表演形式仍然有所存留。《琵琶记》第二出，生蔡伯喈上场以旁述的口吻作自我介绍之后，以局外人的身份评论云：“正是：行孝于己，责报于天。”又第二十出，陈留灾荒，蔡母饿昏，媳妇赵五娘扶婆婆下场时云：“正是：青龙共白虎同行，吉凶事全然未保。”以上所谓“正是”云云，即按呵。

南戏中最典型的“按呵”是《张协状元》，见该戏第三十二出，张协不接赫王相公赘婿的丝鞭，致使其女胜花小姐单思生病，胜花与其父及家人一番对话后，全部下场，然后末上场。此时全场没有其他人，末以戏外人的身份对观众有段评论：“看底，莫道水性从来无定准，这头方了那头圆，那胜花娘子一意要嫁状元，那状元心下好不快活。赫王相公是当朝宰相，娘子有些不周，你道如何？怕你贪观天上月，失却盘中照殿珠。”这段评论虽无“按呵”的提示，但从末脚“看底”云云，可知其乃以戏外人身份说话。接下来，末要在场上进入剧中新角色，戏中采取的方法是，由其他脚色上场，唤其剧中角色之名，末便由此从戏外人重新成为戏中人。在本戏中，是由丑脚上场，唤末云“堂外官”，末应声而答，由此成为戏中人堂外官。其实，此堂外官在戏中完全是可有可无的角色，设此角色，主要功能是让作为戏外人的末脚能够自然过渡到剧中来。

第三，收呵。伎艺表演结束时，由表演者以戏外人的身份进行收场时所作的结束语，与“开呵”对言。其形式也以诗词为主。《水浒传》第三十六回：

那汉子得了这五两白银，托在手里，便收呵道：“恁地一个

① 孙楷第《也是园古今杂剧考》，第222—223页。

② 徐扶明《元代杂剧艺术》，第327页。

有名的揭阳镇上，没一个晓事的好汉，抬举咱家！难得这位恩官，本身见自为事在官，又是过往此间，颠倒赍发五两白银！正是：'当年却笑郑元和，只向青楼买笑歌。惯使不论家豪富，风流不在着衣多。'这五两银子，强似别的五十两。自家拜揖，愿求恩官高姓大名，使小人天下传扬。"

孙楷第云："宋元以来伎艺人上场表白语谓之'开呵'，其收场时表白语谓之'收呵'，《水浒传》为元人书，故所记白秀英说诸宫调、宋江于揭阳镇观卖药人弄伎作场时，皆有开呵、收呵之文。变其文则曰'开念'，如周宪王《得驺虞》剧作'开念'是。省其文则曰'开'，如元刊杂剧凡上场白皆标'开'字是。"[①]

早期南戏在一出戏的结尾处，往往由剧中角色出戏之外，以诗句的形式作断语，此即"收呵"的表演形式。《张协状元》第十九出，张协赴京赶考，与贫女饯别，下场时旦净末三人分念下场诗："（旦白）谢荷公婆妾且归。（净）明朝依旧守孤帏。（末）夫妻本是同林鸟。（合）大限来时各自飞。（并下）"在上述下场诗中，最后两句显然是以剧外人身份作评说的。

《宦门子弟错立身》第四出旦扮王金榜，虔扮王母，末扮王父，净扮完颜寿马的都管，结束时由净唤王金榜去小唱："（末虔）恁地，孩儿先去。我去勾栏里散了看的，却来望你。（念下场诗——晓明注）孩儿此去莫从容，相公排筵画堂中。（旦）情到不堪回首处。（合）一齐吩咐与东风。（并下）"最后两句，也是戏外人语。

元刊杂剧在戏的结尾处有所谓"断出"、"断了"，实际上也是收呵的断语。如《东窗事犯》第四折"断出了"、《霍光鬼谏》第四折"驾断了"、《辅成王周公摄政》第四折"断出"，可惜元刊杂剧将这些断语的内容皆省略了。

"收呵"，有时也作"收住"。朱有燉《吕洞宾花月神仙会》杂剧第二折净、捷讥、付末、末泥四脚色做院本《长寿仙献香添寿》，院本结束，付末"收住"云："世财红粉高楼酒，都是人间喜乐时。"在整个院本中，净、捷讥、付末、末泥四脚色皆是院本中的替双秀

① 孙楷第《戏曲小说书录解题》，第428页。

才祝寿的角色，但最后一句，付末的“收住”，却是以戏外人的身份对院本做总结，这与“收呵”的性质和功能完全相同。“收呵”或作“收念”，朱有燉杂剧《李亚仙花酒曲江池》第三折插入院本《酒色财气》，结束时由“贴净收念云”：“气财红粉香醅酒。”

第二节 作为插演的戏曲

中国古代的戏曲中有大量的插演。从西方戏剧理论的视角着眼，这种插演由于背离了主要的情节线索，脱离了演塑主要人物的轨迹，往往未获得足够的重视。然而，从民间伎艺的视角着眼，戏曲中的插演，却每每是伶人作场的关键所在。关于插演的形式，最主要的就是所谓“插科打诨”，王骥德《曲律·论插科》云：“古戏科诨，皆优人穿插，传授为之。本子上无甚佳者。”可见，插科打诨，就是优人在戏中作“穿插”所用的。但是，插演还有一些隐晦不明、为人未道的形式，我们拟对此先作知识考古学的钩沉，然后再作文学意义上的诠释。

一、打 咤

戏曲中有所谓“打咤”，如《缀白裘》第十二集卷二《四节记·嫖院》：“（付）我贾志诚为奢了是介穷吓？只为【雁儿舞】好酒贪花，脚多擎莺走马，终日闲游打咤。”

“打咤”又作“打岔”。李斗《扬州画舫录》卷五：“吾乡本地乱弹小丑，始于吴朝万‘打岔’。”[①] 徐筱汀在《通俗化戏剧术语的来历》一文中则认为“打咤”本作“打岔”，“不过把‘岔’字讹为‘咤’字罢了”[②]。

黄芝冈在《从秧歌到地方戏》一书中认为“打咤”与清代北方兴起的“岔曲”有关：“‘打咤’所念即是‘岔曲’，‘打咤’在一套曲牌中段，除念曲和‘岔曲’唱曲的方式略有不同，就插入和截开说却并无两样。此外，‘打咤’和走场子关系极深，它的作用又不止

---

① 清·李斗《扬州画舫录》卷5，第127页。

② 徐筱汀《通俗化戏剧术语的来历》，《新中华》复刊第3卷第5期，第82页。

于念或唱了”[1]。

此说可以商榷。关于“岔曲”有两种说法：一种认为其为八角鼓曲词的一种，本为军中凯歌，又名六字得胜歌，因由清乾隆年间军营中宝小岔根据高腔脆白创制而成的，故称“岔曲”[2]。一种认为“岔曲”的得名与宝小岔无关，岔曲中“黄昏卸得残妆罢”一曲，康熙年间《聊斋》中已载，所谓“岔曲”，乃岔支于昆曲高腔之义[3]。按：无论岔曲如何得名，但岔曲都是一种散曲，与戏剧中的“打咤”毕竟是两回事。在下面的“打咤”实例中，我们可以看出“打咤”是一种诙谑性韵语和动作性浑科，所谓“打咤”即插演。“打”即表演，“咤”即“岔”，也即离开剧情主线的一种“插科打诨”。《缀白裘》第十一集卷二载有《连相》杂剧一折，其中夹有三段“打咤”的插演：

(付) 你每先唱起来，等夫人小姐出来。(四旦) 唱不成。(付) 为奢了？(四旦) 没有打咤的。(付) 不妨，我相公会打咤。(四旦) 好吓，相公打完了咤，就去烧汤。(付) 放屁！放屁！(四旦) 【玉娥郎】没奈何上长街，姐姐妹妹，趱将上来，脱下绣花鞋。姐姐等我来，姐共妹，唱曲闹垓垓。(付) 住了罢，莫说话，听我余下打个咤：姐儿门前一棵槐，槐树底下搭戏台，他做师父点鼓板，他做副末把场开。吓打打吹唢呐，汤汤汤把锣筛，引出正旦小旦来，希里呼罗撒臭屁，不唱正本唱杂戏。

(付) 且住下，莫说话，听我余下打个咤：一个大姐本姓唐，生得邋遢又肮脏。敞开胸脯门前站，鼻涕拖在嘴唇上。丈夫与他一匹布，叫他裁剪做衣裳。做件布衫六个袖，纽扣钉在背心上。希里呼罗撒琉璃，打扮起来去看台戏。

---

① 黄芝冈《从秧歌到地方戏》，第79页。

② 傅惜华《曲艺论丛》，第75页；故宫文献馆编《升平署岔曲·引言》；齐如山《故都百戏图考·八角鼓篇》。

③ 李鑫午《岔曲的研究》，《中德学志》第5卷第4期，1943年12月，第670—671页。有关岔曲的具体内容参郑振铎《中国俗文学史》，第589—592页，《升平署岔曲·引言》。

（付）住了罢，打个咤，留在肚里做什么：一个小官本姓卢，年龄不多二十五，结识十七八个大哥哥，天天吃酒肉，吃得肥头胖耳朵。讨了一个俏老婆，只要有钱就做一窝。婆婆撞见问媳妇：这是哪一个？媳妇叫婆婆：这是我的丈夫。

《缀白裘》第六集卷三《青冢记·出塞》也有两段打诧：

（众）打诧。（丑）来了。住了罢，莫说话，这个诧打掉了罢，留在肚里做什么？一个老儿，本姓毛。一直搬到毛家桥，住的毛房子，盖的毛毡条。翻过来也是毛，吊过去也是毛，上头也是毛，底下也是毛；左边也是毛，右边也是毛；前头也是毛，后头也是毛；中间也是毛，希哩呼罗撒稻草，只是那个和尚头上没得毛。

（众）打诧。（净）来了一个婆娘本姓顾，端条板凳拦门坐，坐下来，就把裤裆补，一时来补起，烧盆热水洗屁股。屁股放在水盆内，铺、铺、铺，大屁股放了二十五，小屁股放了四十五。希哩呼罗，好像洒盐卤。养个儿子打金锣。

从上述“打咤”的实例可以看出，“打咤”的内容一般与剧情没有直接关系，是一段临时性的插演。所谓“留在肚里做什么”，可见，“打咤”由伶人长期积累或传承而来，可随时根据场上的实际需要作插入与否的选择。“打咤”内容多为韵语性质的诨话，因此，“打咤”的表演者以副末、净、丑为主。“打咤”有一定的程式，其开始有一个开场的提示语：“且住下，莫说话，听我余下打个咤。”或者是：“住了罢，打个咤，留在肚里做什么。”

“打咤”的方式除了采用诙谐性韵白外，也有滑稽性的动作，如《缀白裘》第六集卷二乱弹腔《阴送》：

（四小鬼打咤，换一鬼牵马介）（净）叫一声八妹，你在马上休害怕，我是你哥哥杨七郎。（贴）呀！我盼不到黄泉路上见俺的严父并兄长，谁知道将寡兵微做了败落荒！（四小鬼打咤，换一鬼牵马上山，从椅上立台上，转椅下）（净）我杨氏一门忠

义将，都做了南柯梦一场！（四小鬼打咤，换一鬼牵马介）

按：四小鬼如何打咤，剧本未作提示，但剧中四小鬼多以筋斗作表演，如“杂扮四小鬼各舞兵器迁筋斗立两旁”、“四小鬼筋斗介”、“四小鬼筋斗跳台”等等，因此，四小鬼的打咤也应以动作性的诨科为主。

从渊源上看，“打咤”被大量保留在《连相》中，是一个值得注意的现象。《连相》是金院本的表演形式，毛奇龄《西河词话》卷二云：

> 金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓连厢词者，则带唱带演。以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱词。而复以男名末泥，女名旦儿者，并杂色人等入勾栏扮演，随唱词作举止。如参了菩萨，则末泥祗揖。只将花笑捻，则旦儿捻花类。北人至今谓之“连厢”。曰打连厢、唱连厢。又曰连厢搬演。大抵连四厢舞人而演其曲，故云。[1]

清赵惠莆《能静居笔记》亦云：

> 南渡之际，文人好俗言，而曲始盛行，一时士大夫无不擅顾曲之能，然尤未演之为剧也。金世供御，有厢乐，其两厢，舞乐也。男名末泥，女名旦儿。凡合乐，号曰连厢。舞者皆依曲句而舞，然犹歌者自歌，舞者自舞。至元世，始歌舞皆出一人，通场陪衬而不唱，号曰北曲。至明世，始通场合唱，号曰南曲。而关节益繁，铺场白讲，所谓靡靡之乐，淫哇乱志者，职此之谓。[2]

虽然，金代的连厢没有被保存下来，上述《缀白裘》中收入的《连相》当为明清人所拟；但据毛奇龄自称“往先司马从宁庶人处，

---

① 清·毛奇龄《西河词话》卷2，《词话丛编》第1册，第582页。
② 清·赵惠莆《能静居笔记》，《新曲苑》第10册，《曲海扬波》卷2，第2页。

得连厢词例”可知，在清初，金人的连厢词依然传世，因此，《缀白裘》中的《连相》也当与金代的连厢一脉相传。虽然随着时代的变迁，连厢的表演形式会有所改变，但毕竟保留了一些基本特征。如所谓“关节益繁，铺场白讲”云云，与“打咤”的插入科诨有相合之处。正是由于这种特征，才使得明清时期的连厢能够区别其他戏剧形式，保持了其原有的称号。根据“打咤”与唐宋的题目合生、元明杂剧中嘲拨的相似性，可以大致确定，“打咤”应是金院本中原有的形式。

二、吊　场

“吊场”作为一个表演术语最早出现在元代。《宦门子弟错立身》第十二出：“生旦下，净末卜吊场，下。”又如《琵琶记》第二十九出：“贴下，生吊场白。”明清戏曲中则大量使用“吊场”，如1975年在广东省潮安县明墓发现的明宣德六年抄本《刘希必金钗记》第八出：“并下，生吊场、旦吊场。”[①] 及至小说中涉及演戏的场景，也每每提到“吊场”。《金瓶梅》第六十三回：“晚夕，亲朋伙计来伴宿，叫了一起海盐子弟搬演戏文。……下边戏子打动锣鼓，搬演的是韦皋、玉箫女两世姻缘《玉环记》。不一时，吊场，生扮韦皋，唱了一回下去。”《聊斋志异》卷七《巩仙》：“王赐宴坐，便请作剧，道士曰：‘臣草野之夫，无他庸能。既承优宠，敢献女乐为大王寿。’遂探袖中出美人置地上，向王稽拜已。道士命扮《瑶池宴》本，祝王万年。女子吊场数语。”

对于“吊场”的含义，有两种不同的看法。一种看法认为，“吊场”是多数脚色下场后，由一二脚色所作的承前启后的交代。最先提出这一看法的是李渔，他也是最早对“吊场”作诠释者：“如两人三人在场，二人先下，一人说话未了，必宜稍停以尽其说，此谓‘吊场’，原系古格。”[②] 而钱南扬先生的解释则代表了目前为止最为流行的界定，他在《永乐大典戏文三种校注》解释道：“吊场——戏情告一段落，部分角色已下场，剩少数脚色在场，作承前启后的交

① 《明本潮州戏文五种·刘希必金钗记》，第23页。

② 李渔《闲情偶记·演习部》“语言恶习”条。

代，叫做吊场。”[①] 随后，钱先生在《元本琵琶记校注》中又对“吊场”的含义作了进一步的补充：“戏剧用语，意谓吊住场子，不使唱演中断。”[②] 刘永济《戏曲志》释“吊场”云：“南戏文遇众色同在一场，下场时留一色在场，为吊场。”[③] 最近出版的《曲学大辞典》基本沿用了钱南扬先生的说法：“在南戏、传奇中意谓当剧情告一段落，多数角色已下场时，留一二角色于场上吊住场子，作承前启后的交代。……它起着把前后场次加以划分，显示戏剧情节发展阶段性作用，并通过戏剧冲突展示生活矛盾。”[④] 第二种看法认为，“吊场”即作场。提出这一看法的是孙楷第先生，他在《傀儡戏考原》中指出：“吊场即作场，乃乐家习用语。”[⑤]

以上解释确有可取之处，但还未能从名实的角度对“吊场”作准确的定义。从“实”来说，用“少数脚色在场，作承前启后的交代”、“吊住场子，不使唱演中断”的标准来确定“吊场”，仍然很难让人判断在戏曲表演中哪些是“吊场”，哪些不是“吊场”，因为在南戏中有很多场合都是少数脚色在场，这当然都是不使唱演中断；至于“作承前启后的交代”，事实上，南戏大多数过场戏并未称之为“吊场”。如《宦门子弟错立身》第八出演老都管外出寻找为追求女演员而失踪的宦门子弟延寿马，只有寥寥数语：“净上唱，提行路。”第十出为延寿马在路上，只唱一曲【江儿水】；第十一出也只有末脚的几句白。这几出皆为“少数脚色在场，作承前启后的交代”的过场戏，当然也符合“吊住场子，不使唱演中断”的标准，但却未称“吊场”。从“名”来说，“场”固然指的是舞台，但“吊”究为何义？“吊住场子”使用的是循环解释，依然未对“吊”作实质的界定。

我认为，所谓“吊场”，就是占住场子进行插演，“吊”的本义是“表演”，在“吊场”这一舞台提示语中意为“插演”。当然，整台戏剧皆需占住场子“表演”，“吊场”与之区别在于：“吊场”是一

---

① 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》，第 252 页。
② 钱南扬《元本琵琶记校注》，第 172 页。
③ 刘永济《戏曲志·古剧脚色释名》，《艺坛》第 1 卷，第 44 页。
④ 齐森华等主编《曲学大辞典》，第 819 页。
⑤ 孙楷第《傀儡戏考原》，《沧州集》，第 216 页。

种可以脱离剧情主线的临时性的插演，是南戏舞台艺术增强戏剧效果的一种手段。不过，我们还需要继续追问：为什么要将这种插演的方法称作“吊场”？“吊”何以有表演之义？源自何处？

我们先来了解一下“吊”在戏剧中的用法。元王大学士【点绛唇】套曲【天下乐】：

> 一个吊小鬼的灰抹眉，一个扮判官的墨画了髯，一个扮牛王着土抢脸。

《水浒传》第八十二回“梁山泊分金大买”：

> 这五人引领着六十四回队舞优人，百二十名散做乐工，搬演杂剧，装孤打撺。个个青巾桶帽，人人红带花袍。吹龙笛，击鼍鼓，声震云霄。弹锦瑟，抚银筝，韵惊鱼鸟。悠悠音调绕梁飞，济济舞衣翻月影。吊百戏众口喧哗，纵谐语齐声喝采。

明陈大声【醉花阴·灯词】套曲【出队子】：

> 社火每衣冠新制，灯影下乔躯老人未识。妆一个姜子牙大雪里钓磻溪，吊一个杜子美骑驴醉瀼西，扮一个苏子瞻乘舟游赤壁。①

《金瓶梅》第六十五回：

> 十一日白日，先是歌郎并锣鼓地吊来灵前参灵，吊《五鬼闹判》、《张天师着鬼迷》、《钟馗戏小鬼》、《老子过函关》、《六贼闹弥陀》、《雪里梅》、《庄周梦蝴蝶》、《天王降地水火风》、《洞宾飞剑斩黄龙》、《赵太祖千里送荆娘》，各样百戏吊罢，堂客都在帘内观看。

① 《雍熙乐府》卷1。

以上各例“吊”皆为“表演”之意。“吊百戏”又作“调百戏”，《金瓶梅》第八十九回：“老爷在新庄，差小的来请小奶奶看杂耍调百戏的。”《金瓶梅》第八十八回：“春梅听见妇人死了，整哭了两三日，茶饭都不吃。慌了守备，使人门前叫调百戏的货郎儿进去，要与他观看。”同回：“想着死了时，整哭了三四日，不吃饭，直教老爷门前叫了调百戏货郎儿，调与他观看，还不喜欢。”按：“调与他观看”即“演与他观看”，由此可知，“调”亦即“吊”，意即“表演”。

南戏为什么要以“吊”来指谓“表演”呢？事实上，通常用来表达“表演”意思的词尚有“打”、“作”、“搬”、“弄”等等，相比之下，“吊”倒较为罕用。我认为，“吊”之所以被赋以“表演”之意，可能与傀儡戏有关。“吊”即以提线控制表演傀儡，提线者在上，故曰“吊”，“吊”也即表演。我们下此断语，有一个证据：与“吊”相应的，另有所谓“地吊”，二者意义相同，都是表演之义，但“地吊”特指在地上搬演。假如“吊”作为表演的最初语义指的就是以人扮演的戏剧表演，“地吊”一词便没有意义，因为真人扮演本来就在地面；而之所以强调“地吊”，就是因为“吊”本指脱离地面之上的表演，即傀儡戏所谓“脚踏虚空舞弄春”[①]。《金瓶梅词话》第六十三回载西门庆丧妾李氏，亲友前来祭奠，所演出的丧乐即有地吊表演：“地吊高撬，锣鼓细乐吹打，缨络喧阗而至。西门庆与陈敬济穿孝衣在灵前还礼。……官客祭毕，回礼毕，让卷棚内桌席管待。然后乔大户娘子、崔亲家母、朱堂官娘子、尚举人娘子、段大姐众堂家女眷祭奠，地吊锣鼓，灵前吊鬼判队舞。”又，第六十五回：“冬冬咙咙花丧鼓，不住声喧；叮叮当当地吊锣，连宵振作。”

“吊场”的脚色，一般认为，只有一二人，但事实上，吊场既可由一人独自进行，也可由两个配脚表演，甚至可以由主脚和若干配脚等四至五人同时进行。如明范受益《寻亲记》第十三出：“（生、旦、末、丑吊场）（末）我该死也，有这晦气。原是个短解，换做长解，直要解到广南邕州，若干路怎么能够就到？（生）大哥可怜见，夫妻分别只在一时，略容我说几句话，也是大哥恩德。（末）好嘴脸！就起程了，还要说话。好自在生性。（丑）大哥，可怜他夫妻分

① 宋·俞文豹《吹剑录外集》：“韩侂胄看弄傀儡令包道成作诗。”

散，也待他分付一声。（生）没奈何，把小人杻来松一松。（末）还要松杻？（丑）便罢么。（末松杻介，丑）等他们说话，我和你去那店里酌壶白酒去。（丑扯末下，生）我的妻，今日与你活分离。（旦）丈夫，你去只终须去，留却怎生留？我有七个月身孕，不知是男是女，生下来终为无父之儿了。”

在南戏中，各种脚色皆可吊场，但以净、末、丑、外、贴等配脚为主，有时，生、旦之类的主要脚色也要承担吊场的任务。生吊场如明沈受先《三元记》第十三出“小生吊场”；又如《牡丹亭》第三十二出“生吊场，低语介”；《娇红记·第二十四出》“生吊场云”。旦吊场如《宋公明闹元宵》杂剧第七折“旦吊场”；《牡丹亭》第十六出“老旦、贴吊场介”。

“吊场”的方式，有独白，有对白，有唱诨，有动作，但以独白、对白为主。独白如《宋公明闹元宵》杂剧第五折：“（丑吊场上）一觉好睡也。酒保，方才请我的官人那里去了？（内应）他见你醉了，替你去点了名回来，你还未醒。恐怕误了城门，他出城去了，留下号衣在此还你。（丑）好没来由！又不知姓张姓李，说是我的故人，请我吃得酩酊，敢是拐我当酒吃的？酒保，他会钞过不曾？（内）会钞过了。（丑）奇怪！酒钱又不欠，衣服又在此，他拐我甚么？我不是落得吃的了？看来我是个刷子，他也是个痴人。诗云：有人请吃酒，问着不开口。灌我醺醺醉，他自往外走。这样好主人，十番撞着九。好造化！好造化！（笑下）”

对白如《牡丹亭》第四十七出：“（净、丑吊场）（净）娘娘，则为失了一边金，得了两条王。人要一个王不能勾，俺领下两个王号。岂不乐哉！（丑）不要慌，还有第三个王号。（净）什么王号？（丑）叫做齐肩一字王。（净）怎么？（丑）杀哩。（净）随顺他，又杀什么？（丑）你俺两人作这大贼，全仗金鞑子威势。如今反了面，南朝拿你何难。（净作恼介）哎哟，俺有万夫不当之勇，何惧南朝！（丑）你真是个楚霸王，不到乌江不止。（净）胡说！便作俺做楚霸王，要你做虞美人，定不把赵康王占了你去。（丑）罢，你也做楚霸王不成，奴家的虞美人也做不成。换了题目做。（净）什么题目？（丑）范蠡载西施。（净）五湖那里？——去做海贼便了。”

唱诨如明沈采《千金记》第十出：“【棹角儿】（生吊场）叹时乖

命运颠倒，受折磨苦历多少。想无常看看到了，怎摆脱天罗网罩。上天也入地穴，肋生翅腾云，命儿难保。苦谁知道，如何是好？振天鼙鼓，奋勇扬骁。”

滑稽动作如《鸣凤记》第四出：“丑吊场作丑态跪介”。

作为一种舞台戏剧的处理方法，“吊场”式的表现手段宋代就已采用。宋代的戏曲虽没有“吊场”一词，却有作用类似的用语：“饶”。《张协状元》第一出：“后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇，末泥色饶个踏场。”第二出：“后行子弟，饶个【烛影摇红】断送（众动乐器）（生踏场数调）。”这里的“饶个撺掇”、“饶个踏场”、“饶个【烛影摇红】”中的“饶”，即指加演和插演，相当于后世戏文的“吊场”，“吊场”一词元代才出现，此处不云“吊场”，而用“饶”，是早期戏文的特殊用法。

三、戏　眼

插演是古代戏曲经常运用的一种重要艺术手段，形式多样，“打咤”与“吊场”只是其中的两种。插演并非可有可无的东西，它极受内行和伶人的重视，具有重要的审美价值与艺术功能。

第一，插演有如“戏眼”，是案头剧与场上剧的重要区别。王骥德《曲律·论插科》云：“插科打诨，须作得极巧，又下得恰好。人善说笑话者，不动声色，而令人绝倒，方妙。大略曲冷不闹场处，得净丑间插一科，可博人哄堂，亦是剧戏眼目。若略设安排勉强，使人肌上生粟，不如安静过去。古戏科诨，皆优人穿插，传授为之，本子上无甚佳者。”[①] 在王骥德看来，能否巧妙地插演，乃是场上剧的点睛之笔，出采之处，非伶人不能为。正是因为此类“穿插”往往出于伶人天才的艺术创造，口传心授，并经过舞台的长期检验，成为场上剧的重要标志，书斋中苦思冥想炮制的案头剧无法达到类似的效果。

李渔也非常重视插演，将其称之为“戏之人参汤”，他在《闲情偶记·词曲部·科诨》作了如下阐述：“文字佳，情节佳，而科诨不佳，非特俗人怕看，即雅人韵士，亦有瞌睡之时。作传奇者，全要

① 《曲律·论插科》，《中国古典戏曲论著集成》第4册，第141页。

善驱睡魔。睡魔一至，则后乎此者，虽有钧天之乐，霓裳雨衣之舞，皆付之不见、不闻，如对泥人作揖、土佛谈经矣。……若是，则科诨非科诨，乃看戏之人参汤也。”

第二，插演是处理舞台时空转换的一种技巧。古代的舞台没有幕布，当表示时间与空间进行转换时，便通过插演的方式进行时间与空间的间隔，插演之后表示另一时空的开始。当舞台的时空发生转变时，需要有一个“间断”，以示区别，但舞台不能空场，又无幕布进行间离，便采取插演的形式占住场子作演出，既表示场与场的转换，又使间断的空场上仍有表演在继续。中国古代戏剧处理间场的方式有多种，“吊场”是其中的方式之一。对此，《精忠旗》第十七折提供了一个典型的范例。该折写张俊（小净）与秦桧（净）密谋威逼利诱王贵（丑）、王俊（外），嫁祸于张宪，以达到陷害岳飞的目的。本折戏有两个场景，一是在秦桧的府上，这是张俊与秦桧密谋的地方；另一个是在张俊的枢密院，这是由张俊转入实施阴谋的地方，即在此密审张宪。由秦桧府转换为枢密院这两个不同的场景，剧中采用的就是“吊场”的间场方式：

（净）速将文状向公朝讼。（丑向外）你也与我雕儿一样了，说什么平生勇猛，（外）难当势焰烘烘。（小净）先去拿张宪来，打问成狱，不怕岳飞不认。（净）就烦贵衙门拿来打问。（小净）当得效劳。（净）数年积恨一朝除，（小净）他螳臂无知敢怒车。（合）计就月中擒玉兔，谋成日里捉金乌。（下）（小净吊场）打道回院。（到院坐介）承行吏王应求那里。（小生扮吏上）不作风波于世上，自无冰炭到胸中。老爷有何分付？（小净）写下堂牒，去拿张宪来审。（小生）这不是老爷衙门里事，只怕不便。（小净）我掌枢密院，管着天下将官，怎么拿不得他？

元杂剧有时也会采取类似“吊场”的手法间场，只是不称“吊场”而已。明臧晋叔改订临川四梦承寇间折眉批云：“临川此折在急难后，盖见北剧四折止旦末供唱，故于生旦等皆接踵登场。不知北剧每折间以爨弄队舞吹打，故旦末常有余力；若以概施南曲，将无唐文皇追宋金刚，不至死不止乎？”所谓“北剧”，即元杂剧。

这里，臧晋叔指出了一个重要事实：元杂剧在折与折之间，往往插演“爨弄队舞吹打”，用以间场。明顾起元的《客座赘语》也指出：“南都万历以前，大席则用教坊打院本（即元杂剧），乃北曲四大套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队。”

第三，插演作为戏曲的有机组成部分，具有活跃舞台，增强戏剧性的效果。通过“插演”可随时楔入各种滑稽性、伎艺性的表演，不一定是在间场的时候。所谓“曲冷不闹场处，得净丑间插一科”，前述“打咤”之例皆是此类性质的插演，其中《连相》、《青冢记·出塞》中的“打咤”有如后世的单口相声，还有的插演则类似今日的对口相声或小品，如明叶宪祖《鸾鎞记》第四出：

> （净先下，丑末吊场）（丑）方才丞相爷说，差官舍我同去，不知是哪一位官长？（末）就该是我听差。（丑）就是你老人家？天哪，这等一个朦胡子，路上不好打发你哩！（末）休得闲说。我也不曾有子，央你做媒，再娶一房媳妇。（丑）有有，我那间壁王大嫂生下一个女儿，十分标志，有《西江月》词为证。（末）怎见得？你且说来。（丑）堪爱王家大姐天生分外娇姿。（末）好。（丑）蓬松两鬓赛金丝，大眼粗眉歪嘴。（末）阿呀！（丑）面颊浑如锅底，鼻头好似擂缒。金莲尺二走东西，臭恶三年不洗。（末）这婆子原来一口胡柴，明日打点礼物，早些去吧。（丑）晓得。（丑作分付介）众三军，俺已降顺了南朝。暂解淮围，海上伺候去。（众应介）解围了。（内鼓介）船只齐备了，禀大王起行。

明陆容《菽园杂记》有一段话：“譬之观戏，有观至关目处，或点头，或按节，或感泣，此皆知音者，彼庸夫孺子环列左右不解也。一遇优人插科打诨，作无耻状，君子方为之羞，而彼则莫不欢笑，自得盖此态固易动人，而彼所好者正在此耳。”[①] 陆容此语虽以酸文人的口吻对优人的诨科进行了指谪，但也反映了一个基本事实：这种插演深受普通观众的欢迎。

---

① 明·陆容《菽园杂记》卷12。

如果将视野超越特定民族的时空边界，我们的诠释还需要更进一层，进而回答以下问题：首先，插演是必须的吗？众所周知，西方的三一律对此是排斥的。既然西方的戏剧发展史没有将插演纳入其既定的轨道，中国的戏剧插演就有其发生发展的特殊理由，这就需要我们回答决定这个特殊理由的历史规定性究竟是什么？其次，插演作为一种戏剧手法，中国古代的插演何以呈现这种而不是那种形式？

根据我们的研究，唐代杂剧包括四种形态：歌舞戏、杂伎、博戏、谐戏。比如，被宋人陈旸指认的唐代杂剧“斫拨”，实际上是一种具有表演性质的讥讽性装痴和嘲拨性韵语，包括弄痴、嘲拨、作语、口号等等，其中的嘲拨性韵语有时是非表演性质的。北宋时的“杂剧”，也并非纯粹的代言体戏剧，还包括杂戏、傀儡、歌舞戏等等[1]。这些伎艺形式原本是各自独立的，当其融合成戏曲后，又大都成为伶人表演的重要形式和手段，成为增强戏剧效果且可随时插入的演技，这就决定了后世戏剧的形态。中国的杂剧之所以采取这样而不是那样的形式与技巧，从而形成本民族的戏剧表演特色，是有其历史规定性的。

第三节　元杂剧中的“坐演”方式

元杂剧中有一种“坐演”的表演形式，一般为剧中人上场时坐着表演的方式。这种方式在杂剧中形成了一种特定的舞台提示语“坐”、“坐定”，但在具体演出中什么人可以坐演、何时坐演、怎样坐演却具有一定的程式，而且这种坐演有着悠久的传统。

一、元刊杂剧中的“坐”、“坐定”

坐演的方式在元杂剧中使用得最多，但在明刊元杂剧中却很少保留，说明这种表演方式在明代已经不再流行，所以在明人改写得元杂剧中大多被刊落了。在现存三十种元刊杂剧中，共有八种剧目共计十一处是以“坐”、“坐定”的方式进行表演的。

《关大王单刀会》第二折：

---

① 刘晓明《杂剧起源新论》。

（正末重扮先生引道童上，坐定，云）贫道司马德操的便是了。自襄阳会罢，与刘皇叔相见，本人有高皇之气。将门生寇封与刘皇叔为一子，举南阳卧龙为军师，分了西川。向山间林下，自看了十年龙争虎斗。贫道绝名利，无？辱，倒亦快活！

第三折：

（净开。一折）（关舍人上，开，一折）（净上）（都下了）（正末扮尊子燕居，将尘拂子上，坐定，云）方今天下鼎峙三分，曹公占了中原，吴王占了江东，尊兄皇叔占了西川。封关某为荆王，某在荆州抚镇。关某暗想，日月好疾也！自从秦始皇灭，早三百余年也。又想起楚、汉纷争，图王霸业，不想有今日！

《诈妮子》第一折：

（老孤、正末一折）（正末、卜儿一折）（夫人上，云住）（正末见夫人，住）（夫人云了，下）（正末书院坐定）

《遇上皇》第二折：

（等卖酒的上，云住）（驾引一行上，坐，云了）

《马丹阳三度任风子》第一折：

（等众屠户上，一折下）（等马一折下）（正末扮屠家引旦上，坐定，开）自家姓任，任屠的便是。嫡亲三口儿，在这终南县居住。为我每日好吃那酒，人口顺都叫我任风子。颇有些家私。但见兄弟每生受的，我便与他些钱物做本，并不要利息。因此上相识伴当每，能将我厮敬。今日是自家生日，小孩儿又是满月，怕有相识弟兄每来时，大嫂篩着热酒咱，看有甚么人来？

第二折：

（等马上，坐定，云住）（正末扮刺客上，云）先生咱，子不我要杀你！趁着这一弄儿景，到来杀你呵！

第三折：

（外末、旦上，云了）（等马上坐定，云了）

《散家财天赐老生儿》楔子：

（正末引一行上，坐定。开）老夫姓刘，名禹，字天锡，浑家李氏，女孩儿引璋，女婿张郎，嫡亲四口儿，在这东平府在城居住。有侄儿刘瑞，子正己，是个秀才，为投不着婆婆意，不曾交家来。如今老夫六十岁也！空有万贯家财，争奈别无子嗣。往日子时在这几文钱上，不知有神佛。近来多做好事，感谢天地。不想这使唤的小梅，有八个月身孕，倘或得个厮儿，须是刘家后。我有心待将这家私三分二分开：一分婆婆，一分女婿，一分我有用处。婆婆，我如今住庄上去计点，怕小梅分娩时分，若得个孩儿，千万存留咱！

《汗衫记》第三折：

（等小末扮孤上，见长老提打斋，坐定）

《李太白贬夜郎》第四折：

（虚下。）（水府龙王一齐上，坐定了）

《东窗事犯》楔子：

（正末扮张飞引二将上，坐定。开）某姓岳名飞，字鹏举。

幼习武艺。随高宗南渡于金陵。不经旬日，有大金国四太子追袭。到于浙西钱唐镇，立名行在，即其帝位。某统兵在朱仙镇拒敌，四太子闭门不出。某平生愿待复夺东京，近信教上表，欲起军去，不见圣旨到来。这几日神思不安！呵，不知有甚事？

从上述材料中，我们可以看出坐演的基本程式：第一，“坐演”者多为主脚，次脚“坐演”者则为帝王，如《遇上皇》第二折：“驾引一行上，坐，云了。”《汗衫记》第三折：“等小末扮孤上，见长老提打斋，坐定。”《贬夜郎》第四折：“水府龙王一齐上，坐定了。”至于《马丹阳三度任风子》一剧两处马丹阳“坐定”，如第二折“等马上，坐定，云住”、第三折“等马上坐定，云了”，其中的“马”即角色马丹阳。因为剧中马丹阳乃是神仙，故也具帝王之待遇。第二，过场戏一般不使用坐演的方式（帝王神仙之类的过场戏除外），坐演在正戏中使用，说明坐演是一种正规的表演方式。如《关大王单刀会》第三折、《诈妮子》第一折、《遇上皇》第二折、《马丹阳三度任风子》第一折、《汗衫记》第三折开始时的过场戏均没有坐演，只有待主脚上场后的正戏中才有坐演。

现在，需要说明的是，上述坐演，究竟是剧中的规定情境还是特定的表演程式。很显然，这是一种表演程式，否则在帝王的过场戏中，没有必要提示“坐定”，因为元刊杂剧过场戏都十分简略，往往为“某某一折了”，只有程式性的表演，才需要特别提示。而且我们将要论及，这种程式是由来有自的。

二、唐宋以来的坐演方式

赵惠莆在《能静居笔记》曾说唐代以来的早期杂剧演出，由两人插科打诨，其中一人坐在座位上设论，一人从旁问答：“自唐以来，供奉杂剧，类今茶市中说书，一人升座设论，一人从旁问答，诨谐出之。”[①] 这正是坐演的方式。但赵惠莆乃清人，他论及唐代以降的早期杂剧演出方式是否可信呢？我认为基本可信，至少这是杂剧的一种重要表演方式。这种“升座设论”的方式来自诮难戏谑性

① 清·赵惠莆《能静居笔记》，《新曲苑》第10册，《曲海扬波》卷2，第2页。

质的论难，如《阙史》所载著名的《三教论衡》剧，载唐咸通中优人李可及演滑稽谐戏，“儒服险巾，褒衣博带，摄齐以升崇座，自称三教论衡”。然后与一从旁之“隅侍者”一问一答，分别以孔子、老子、佛祖为戏谑对象。所谓“以升崇座”即设立一个尊者所坐的正位，在表演场地上则为正对观众，赵惠莆的“升座设论”当本此。

不仅谐戏，唐代的乐舞也采用了这种坐演的方式。唐沈亚之《沈下贤集》卷九《送同年任畹归蜀序》：“十年，新及第进士将去都，乃大宴，朝贤卿士与来会乐，而都中乐工倡优女子皆坐，优人前赞，武（《文苑英华》卷七三三作“舞”）者奋袖出席，于是堂上下匏吹弦簧，大奏即暮。”按：沈亚之为唐宪宗元和十年进士，文中的“十年”，即元和十年（815）。问题是，沈亚之所记载的翰林宴乐的“乐工倡优女子皆坐”，究竟是坐在表演场所，抑或是为场外？根据沈文的记载可以确认，倡优女子等演员所坐不仅在场上，而且属于表演的一部分。沈亚之所见宴乐情形是，演出开始，乐工倡优女子皆坐于表演区，所以他才能目及优人从中走出作“前赞”，然后舞者奋袖出席。所谓“席”，即表演区中心为舞者设立的垫子，隋炀帝时曾令乐正白明达造新声，其中有《舞席》①。高丽古籍《进馔仪轨》卷一载《春莺啭》舞，该舞“设单席，舞妓一人立于席上，进退旋转不离席上而舞”②。

至金元间，院本也保留了坐演的方式。严长民的《秦云撷英小谱》载：“演剧仿于唐教坊梨园子弟，金元间始有院本。一人场内坐唱，一人场上应节赴焉。今戏剧出场，必扮天官引导之，其遗意也。”③ 毛奇龄《西河词话》卷二“词曲转变”条则记载的更为详尽：“金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓连厢词者，则带唱带演。以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱词。而复以男名末泥，女名旦儿者，并杂色人等入勾栏扮演，随唱词作举止。……及得连厢词例，则司唱者在坐间，不在场上。故虽变杂剧，犹存坐间代唱之意。”④ 由于毛奇龄对上述材料的来源语焉不详，后人往往将信将

① 《隋书》卷15《音乐志下》，第379页。
② 《进馔仪轨》卷1《乐章》，第160页。
③ 清·严长民《秦云撷英小谱》，《新曲苑》第10册，第4页。
④ 清·毛奇龄《西河词话》卷2“词曲转变”条，《词话丛编》第1册，第582页。

疑。我以为，毛西河所称"虽变杂剧，犹存坐间代唱之意"应是事实。这一点，金元的散曲中所描述的戏曲演出可以提供证明：

金杜人杰【庄家不识勾栏】：

> 抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋涡。见几个妇女面台儿上坐，又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。

元商政叔【一枝花·叹秀英】：

> 生把俺殃及做顶老，为妓路划地波波。忍耻包羞排场上坐，念诗执板，打和开呵，随高逐下，送故迎新。

元高安道【嗓淡行院】：

> 坐排场众女流，乐床上似兽头，栾睃来报是些十分丑。

以上"面台儿上坐"、"排场上坐"、"坐排场"，并非坐在表演区外，而是"面台儿上"，即场上；也并不是在等候出场，而是坐演，即商政叔所称"排场上坐，念诗执板，打和开呵"。此语值得注意，商政叔的话与前述元刊杂剧中主脚"坐定"后，即以诗词韵文开呵正相符合。坐演在明代犹存，周宪王的《复落娼》【点绛唇】："风月佳期，雨云活计，等不到十余岁将歌舞攻习。妆旦色为娼妓，混江龙担着个女娘名器……每日价坐排场做构栏。"

主要引用文献

一、典籍

1. 宋・叶□《爱日斋丛抄》，文渊阁四库全书本（以下简称“四库全书本”）
2. 宋・无名氏《百宝总珍》，玄览堂丛书本
3. 明・唐顺之《稗编》，四库全书本
4. 明・王圻《稗史汇编》，北京出版社，1993 年
5. 宋・孙光宪《北梦琐言》，上海古籍出版社，1981 年
6. 唐・李百药《北齐书》，中华书局，1972 年
7. 唐・李延寿《北史》，中华书局，1974 年
8. 宋・陈淳《北溪大全集》，四库全书本
9. 明・李时珍《本草纲目》，中国书店，1988 年
10. 唐・孟棨《本事诗》，四库全书本
11. 明・汤式《笔花集》，天一阁藏明抄本
12. 宋・王灼《碧鸡漫志》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
13. 清・据梧子《笔梦叙》，香艳丛书本，人民文学出版社，1994 年
14. 宋・石茂良《避戎嘉话》，历代小史本
15. 宋・叶梦得《避暑录话》，四库全书本
16. 宋・赵与时《宾退录》，四库全书本
17. 明嘉靖潮剧写本《蔡伯喈》，《明本潮州戏文五种》，广东人民出版社，1985 年
18. 明・叶子奇《草木子》，中华书局，1997 年
19. 宋・李昉《册府元龟》，中华书局，1982 年

20. 唐·韩愈《昌黎先生集》，四库备要本
21. 唐·张鷟《朝野佥载》，宝颜堂秘笈本
22. 元·杨朝英《朝野新声太平乐府》，中华书局，1958 年
23. 宋·苏象先《丞相魏公谈训》，四部丛刊本
24. 明·朱有燉《诚斋杂剧》，明永乐宣德正统间自刻本
25. 明万历刻本《重补摘锦金花女大全》，《明本潮州戏文五种》，广东人民出版社，1985 年
26. 明·沈璟《词隐先生手札二通》，明·王骥德《新校注古本西厢记》附，明万历四十二年山阴朱朝鼎香雪居刊本
27. 清·杨恩寿《词余丛话》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
28. 宋·梁克家《淳熙三山志》，《宋元方志丛刊》第 8 册，中华书局，1990 年
29. 隋·章安顶《大般涅盘经疏》，大正藏本
30. 隋·阇那崛多译《大法炬陀罗尼经》，大正藏本
31. 明·高启《大全集》，四库全书本
32. 唐·无名氏《大唐传载》，说库本
33. 唐·李隆基《大唐六典》，三秦出版社，1991 年
34. 唐·玄奘《大唐西域记》，上海人民出版社，1977 年
35. 唐·刘肃《大唐新语》，中华书局，1984 年
36. 唐·令狐澄《大中遗事》，商务印书馆说郛本
37.《大元通制条格》，法律出版社，2000 年
38. 南唐·史氏《钓矶立谈》，知不足斋丛书本
39. 明·程万里《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》，明福建建阳书林金拱唐刻本
40. 宋·王称《东都事略》，四库全书本
41. 金·董解元撰、凌景埏校注《董解元西厢记》，人民文学出版社，1980 年
42. 宋·孟元老撰、邓之诚注《东京梦华录注》，中华书局，1982 年
43. 宋·无名氏·《东坡问答录》，宝颜堂秘笈本
44. 宋·赵彦卫《东巡记》，宛委山堂说郛本
45. 唐·苏鹗《杜阳杂编》，学津讨原本

46. 清·唐再丰《鹅幻汇编》，清光绪苏州桃花仙馆石印本
47. 唐·封演《封氏闻见记》，雅鱼堂本
48. 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，中华书局，2000 年
49. 敦煌写卷伯 2418《父母恩重经讲经文》，黄永武主编《敦煌宝藏》第 45 册，台北新文丰出版公司，1982 年
50. 明·顾璘《浮湘稿》，四库全书本
51. 宋·陈櫄《负暄野录》，四库全书本
52. 宋·邢居实《拊掌录》，中国历代笑话集成本，时代文艺出版社，1996 年
53. 清·赵翼《陔余丛考》，商务印书馆，1957 年
54. 宋·朱胜非《绀珠集》，四库全书本
55. 梁·慧皎《高僧传》，中华书局，1997 年
56. 宋·朱翌《灊山集》，四库全书本
57. 明·陈元龙《格致镜原》，四库全书本
58. 王季烈《孤本元明杂剧》，商务印书馆，1939 年
59.（日）松田寿男《古代天山历史地理学研究》，中央民族学院出版社，1987 年
60. 宋·祝穆《古今事文类聚》，四库全书本
61. 明·王骥德《顾曲斋元人杂剧》，《古本戏曲丛刊》四集
62. 明·冯梦龙《挂枝儿》，《明清民歌时调集》，上海古籍出版社，1987 年
63. 宋·董逌《广川画跋》，四库全书本
64. 宋·陈彭年《广韵》，《小学名著六种》，中华书局，1998 年
65. 宋·张端义《贵耳集》，四库全书本
66. 金·刘祁《归潜志》，中华书局，1997 年
67. 宋·周密《癸辛杂识》，中华书局，1988 年
68. 宋·曾觌《海野词》，四库全书本
69. 汉·班固《汉书》，中华书局，1983 年
70. 元·纳新《河朔访古记》，四库全书本
71. 宋·刘克庄《后村先生大全集》，四部丛刊本
72. 南朝宋·范晔《后汉书》，中华书局，1982 年
73. 宋·赵与时《侯鲭录》，四库全书本

74. 清·王士禛《花草蒙拾》，昭代丛书本
75. 宋·王珪《华阳集》，四库全书本
76. 宋·黄震《黄氏日抄》，四库全书本
77. 宋·王明清《挥麈录》，中华书局，1961 年
78. 宋·蕴闻《慧普觉禅师普说》，大正藏本
79. 明·徐子室辑、钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》，《善本戏曲丛刊》，台北学生书局，1984 年
80. 唐·道宣《集古今佛道论衡》，大正藏本
81. 宋·庄绰《鸡肋编》，中华书局，1997 年
82. 唐·薛用弱《集异记》，四库全书本
83. 宋·胡宿《集英殿春宴教坊词》，《全宋文》（11），巴蜀书社，1990 年
84. 宋·元绛《集英殿秋宴教坊致语》，《全宋文》（22），巴蜀书社，1992 年
85. 宋·潘自牧《记纂渊海》，四库全书本
86. 明·胡应麟《甲乙剩言》，宝颜堂秘笈本
87. 后蜀·何光远《鉴诫录》，四库全书本
88. 宋·陆游《剑南诗稿》，四库全书本
89. 宋·赵鼎《建炎笔录》，丛书集成本
90. 宋·李心传《建炎以来系年要录》，中华书局，1988 年
91. 明·姚士麟《见知编》，盐邑志林本
92. 宋·龙衮《江南野史》，四库全书本
93. 任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962 年
94. 宋·调露子《角力记》，台北笔记小说大观丛刊本
95. 宋·车若水《脚气集》，涵芬楼本
96. 明·李诩《戒庵老人漫笔》，中华书局，1997 年
97. 唐·南卓《羯鼓录》，守山阁丛书本
98. 明·孟称舜《节义鸳鸯冢娇红记》，《古本戏曲丛刊》二集
99. 南唐·刘崇远《金华子杂编》，四库全书本
100. 明·风月友《金陵六院市语》，《新刻江湖切要》附，清光绪十年吟杏山馆本
101. 元·脱脱等《金史》，中华书局，1983 年

102. 宋·李上交《近事会元》，四库全书本
103. 唐·房玄龄等《晋书》，中华书局，1974 年
104. 清·姚燮《今乐考证》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
105. 隋树森编《金元散曲》，中华书局，1980 年
106.（韩）无名氏《进馔仪轨》，韩国国立国乐院影印，1980 年
107. 唐·杜环著、张一纯笺注《经行记笺注》，中华书局，2000 年
108. 宋·倪思《经鉏堂杂志》，明万历二十八年潘大复刻本
109. 明·史玄《旧京遗事》，双肇楼丛书本
110. 后晋·刘昫等《旧唐书》，中华书局，1975 年
111.《九宫大成南北词宫谱》，《善本戏曲丛刊》，台北学生书局，1984 年
112. 明·宋懋澄《九籥集》，中国社会科学出版社，1984 年
113. 宋·范成大《菊谱》，《范成大笔记六种》，中华书局，2002 年
114. 清·焦循《剧说》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
115. 宋·张师正《倦游杂录》，上海古籍出版社，1993 年
116. 唐·郑綮《开天传信记》，百川学海本
117. 宋·无名氏《客退纪谈》，宛委山堂说郛本。
118. 明·顾起元《客座赘语》，中华书局，1997 年
119. 宋·岳珂《愧郯录》，四库全书本
120. 明·钱希言《狯园志异》，清刻本
121. 宋·范成大《揽辔录》，《范成大笔记六种》，中华书局，2002 年
122. 明·文林《琅玡漫抄》，学海类编本
123. 宋·陆游《老学庵笔记》，中华书局，1997 年
124. 宋·曾慥《类说》，北京图书馆藏明天启本
125. 明·杨士奇《历代名臣奏议》，上海古籍出版社，1989 年
126. 唐·李德裕撰，傅璇琮、周建国校笺《李德裕文集校笺》，河北教育出版社，2000 年
127. 清·孙希旦《礼记集解》，中华书局，1989 年
128. 明·李开先《李开先集》，中华书局，1959 年
129. 唐·李白《李太白文集》，四库全书本

130. 清·黄旛绰《梨园原》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959年
131. 唐·道宣《量处轻重仪本》，大正藏本
132. 金·王寂《辽东行部志》，中华书局，1999年
133. 唐·柳宗元《柳河东集》，四库全书本
134. 明宣德写本《刘希必金钗记》，《明本潮州戏文五种》，广东人民出版社，1985年
135. 唐·封希颜《六艺赋》，宋·赵与时《宾退录》引
136. 明·郭子章《六语》，北京图书馆古籍珍本丛刊
137. 宋·曾巩《隆平集》，四库全书本
138. 元·钟嗣成《录鬼簿》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959年
139. 浦汉明校《录鬼簿正续编》，巴蜀书社，1996年
140. 唐·段成式《庐陵官下记》，类说本
141. 宋·刘昌诗《芦浦笔记》，中华书局，1986年
142. 宋·罗璧《罗氏识遗》，学海类编本
143. 宋·张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》，四库全书本
144. 明·赵琦美《脉望馆古今杂剧》，《古本戏曲丛刊》四集
145. 宋·史浩《鄮峰真隐漫录》，四库全书本
146. 宋·吴自牧《梦粱录》，中国商业出版社，1982年
147. 宋·沈括《梦溪笔谈》，丛书集成本
148. 无名氏《蒙学字书》，《俄藏黑水城文献》，上海人民出版社，1996年
149. 明·无名氏《明本大字应用碎金》，北京图书馆藏明刻本
150. 宋·朱熹《名臣言行录后集》，四库全书本
151. 唐·郑处诲《明皇杂录》，守山阁丛书本
152. 明·周祈《名义考》，四库全书本
153. 宋·崇岳、了悟等《明州太白名山天童景德禅寺语录》，大正藏本
154. 明·无名氏《墨娥小录》，明隆庆五年吴继聚好堂本
155. 宋·钱易《南部新书》，四库全书本
156. 明·徐渭《南词叙录》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959年

157. 元·陶宗仪《南村辍耕录》，中华书局，1980年
158. 宋·马令《南唐书》，四库全书本
159. 宋·吴曾《能改斋漫录》，上海古籍出版社，1979年
160. 清·赵惠莆《能静居笔记》,《新曲苑》第10册,中华书局,1940年
161. 宋·朱彧《萍洲可谈》，四库全书本
162. 宋·周密《齐东野语》，中华书局，1997年
163. 宋·陈鹄《耆旧续闻》，知不足斋丛书本
164. 宋·无名氏《绮谈市语》，《事林广记庚集》卷下，中华书局影印元郑氏积诚堂刻本，1999年
165. 清·李调元《奇字名》，函海本
166. 清·何琇《樵香小记》，四库全书本
167. 清·严长民《秦云撷英小谱》，《新曲苑》第10册，中华书局，1940年
168. 元·夏庭芝《青楼集志》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959年
169. 宋·吴处厚《青箱杂记》，中华书局，1997年
170. 宋·王从《清虚杂著补阙》，知不足斋丛书本
171. 宋·陶谷《清异录》，四库全书本
172. 明·王骥德《曲律》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959年
173. 唐圭璋《全宋词》，中州古籍出版社，1996年
174. 清·董浩等《全唐文》，上海古籍出版社，1988年
175. 王季思、黄天骥《全元戏曲》，人民文学出版社，1999年
176. 宋·徐度《却扫编》，汲古阁本
177. 宋·洪迈《容斋随笔》，上海古籍出版社，1996年
178. 元·王鹗《汝南遗事》，守山阁丛书本
179. 宋·徐梦莘《三朝北盟汇编》，上海古籍出版社，1987年
180. 晋·陈寿《三国志》，中华书局，1982年
181. 明·汪砢玉《珊瑚网》，四库全书本
182. 明·罗贯中《三遂平妖传》，北京大学出版社，1985年
183. 清雍正《山西通志》，四库全书本
184. 明·胡应麟《少室山房笔丛》，上海书店，2001年

185. 明·杨慎《升庵集》，四库全书本
186. 唐·沈亚之《沈下贤集》，四库全书本
187. 明·沈泰《盛明杂剧》，黄山书社，1992年
188.（印）胜者慧月造著、玄奘译《胜宗十句义论》，大正藏本
189. 宋·马永易《实宾录》，四库全书本
190. 宋·范成大《石湖诗集》，四库全书本
191. 宋·阮阅《诗话总龟》，人民文学出版社，1987年
192. 宋·陈元靓《事林广记》，中华书局，1999年
193. 清·王鸣盛《十七史商榷》，广雅书局丛书本
194. 明·姚可成《食物本草》，人民卫生出版社，1994年
195. 宋·高承《事物记原》，四库全书本
196. 明·余庭璧编、胡文焕校《事物异名》，和刻类书集成本，上海古籍出版社，1990年
197. 明·徐树丕《识小录》，涵芬楼秘笈本
198. 宋·施元之《施注苏诗》，四库全书本
199. 宋·杨亿《寿宁节大燕教坊致语》，《全宋文》（8），巴蜀书社，1990年
200. 宋·胡继宗《书言故事大全》，和刻类书集成本，上海古籍出版社，1990年
201. 宋·叶绍翁《四朝闻见录》，中华书局，1989年
202. 清·纪昀《四库全书总目提要》，中华书局，1995年
203. 唐·韦睿《松窗杂录》，丛书集成本
204. 宋·赞宁《宋高僧传》，中华书局，1987年
205. 清·徐松《宋会要辑稿》，中华书局，1997年
206. 元·脱脱等《宋史》，中华书局，1977年
207. 南朝梁·沈约《宋书》，中华书局，1988年
208. 宋·吕祖谦《宋文鉴》，四库全书本
209. 宋·徐自明《宋宰辅编年录》，四库全书本
210. 唐·苏鹗《苏氏演义》，说库本
211. 敦煌写卷斯617《俗务要名林》，黄永武主编《敦煌宝藏》第5册，台北新文丰出版公司，1981年
212. 唐·魏征等《隋书》，中华书局，1973年

213. 明·朱权《太和正音谱》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
214. 宋·李昉《太平广记》，中华书局，1986 年
215. 宋·李昉《太平御览》，河北教育出版社，1994 年
216. 晋·徐广《弹棋经》，说郛三种本，上海古籍出版社，1988 年
217. 宋·宋敏求《唐大诏令集》，学林出版社，1992 年
218. 唐·李肇《唐国史补》，四库全书本
219. 宋·王溥《唐会要》，中华书局，1955 年
220. 明·张宁《唐人勾栏图》，《方州文集》，四库全书本
221. 唐·高彦休《唐阙史》，知不足斋丛书本
222. 五代·王定保《唐摭言》，雅雨堂本
223. 明·汤显祖《汤显祖诗文集》，中华书局，1962 年
224. 明·胡震亨《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981 年
225. 宋·王谠撰、周勋初校证《唐语林校证》，中华书局，1987 年
226. 明旷《天台菩萨戒疏》，大正藏本
227. 宋·胡仔《苕溪渔隐丛话》，宋诗话全编本，江苏古籍出版社，1998 年
228. 元·杨维桢《铁崖先生古乐府》，四库全书本
229. 宋·蔡绦《铁围山丛谈》，中华书局，1983 年
230. 唐·杜祐《通典》，十通本
231. 宋·曾三异《同话录》，宛委山堂说郛本
232. 明·方以智《通雅》，上海古籍出版社，1988 年
233. 宋·郭若虚《图画见闻志》，京华出版社，2000 年
234. 宋·陈正敏《遯斋闲览》，类说本
235. 宋·俞文豹《唾玉集》，四库全书本
236. 明·沈德符《万历野获编》，中华书局，1997 年
237. 宋·梅尧臣《宛陵集》，四库全书本
238. 唐·慧超撰、张毅笺释《往五天竺国传笺释》，中华书局，2000 年
239. 宋·高似孙《纬略》，四库全书本
240. 北魏·魏收《魏书》，中华书局，1984 年
241. 明·祝允明《猥谈》，说郛三种本，上海古籍出版社，1988 年
242. 宋·王定国《闻见近录》，学海类说本

243. 元·马端临《文献通考》，十通本
244. 宋·李昉等《文苑英华》，中华书局，1982 年
245. 宋·陶岳《五代史补》，四库全书本
246. 宋·普济《五灯会元》，中华书局，1984 年
247. 宋·无名氏《五国故事》，四库全书本
248. 明·方以智《物理小识》，四库全书本
249. 宋·周密《武林旧事》，中国商业出版社，1982 年
250. 唐·李翱《五木经》，夷门广牍本
251. 明·董斯张《吴兴备志》，四库全书本
252. 清·毛奇龄《西河词话》，中华书局词话丛编本，1982 年
253. 宋·无名氏《西湖老人繁胜录》，中国商业出版社，1982 年
254. 明·田汝成《西湖游览志余》，上海古籍出版社，1998 年
255. 元·俞琰《席上腐谈》，说郛三种本，上海古籍出版社，1988 年
256. 明·钱希言《戏瑕》，借月山房汇抄本
257. 清·吴广成《西夏书事》，文奎堂本
258. 清·李渔《闲情偶记》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
259. 宋·赵与泌、黄严孙《仙溪志》，《宋元方志丛刊》第 8 册，中华书局，1990 年
260. 宋·文莹《湘山野录》，中华书局，1984 年
261. 明·程明善《啸余谱》，古今图书集成本，中华书局，1934 年
262. 唐·朱揆《谐噱录》，说库本
263. 宋·金盈之《新编醉翁谈录》，宛委别藏本
264. 宋·无名氏《新雕文酒清话》，《俄藏黑水城文献》(4)，上海古籍出版社，1997 年
265. 徐沁君《新校元刊杂剧三十种》，中华书局，1980 年
266. 明成化《新刊说唱包龙图断曹国舅公案传》，上海博物馆影印本，1979 年
267. 明·徐会瀛《新刻燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》，明万历书林余献可刻本
268. 敦煌写卷斯 6208《新商略古今字样撮其时要并行正俗释》，黄永武主编《敦煌宝藏》第 44 册，台北新文丰出版公司，1982 年

269. 宋·欧阳修、宋祁《新唐书》，中华书局，1975 年
270. 宋·朱定国《续归田录》，人民文学出版社，1987 年
271. 宋·彭乘《续墨客挥犀》，涵芬楼秘笈本
272. 宋·苏轼《续杂纂》，说郛三种本，上海古籍出版社，1988 年
273. 宋·李焘《续资治通鉴长编》，上海古籍出版社，1986 年
274. 明·娄坚《学古绪言》，四库全书本
275. 宋·程大昌《演繁露》，四库全书本
276. 明·孙承泽《砚山斋杂记》，四库全书本
277. 明·曹于汴《仰节堂集》，四库全书本
278. 宋·杨亿撰、李裕民辑校《杨文公谈苑》，上海古籍出版社，1993 年
279. 清·李斗《扬州画舫录》，江苏广陵古籍刻印社，1984 年
280. 宋·赵汝鐩《野谷诗稿》，四库全书本
281. 宋·王楙《野客丛书》，中华书局，1987 年
282. 宋·洪迈《夷坚志》，中华书局，1981 年
283. 清·沈自南《艺林汇考》，四库全书本
284. 唐·欧阳询《艺文类聚》，上海古籍出版社，1982 年
285. 清·焦循《易余曲录》，《新曲苑》第 4 册，中华书局，1940 年
286. 宋·严有翼《艺苑雌黄》，《苕溪渔隐丛话后集》引
287. 宋·黄休复《益州名画录》，王氏画苑本
288. 唐·赵璘《因话录》，稗海本
289. 钱南扬《永乐大典戏文三种》，中华书局，1979 年
290. 宋·程大昌《雍录》，四库全书本
291. 唐·段成式《酉阳杂俎》，中华书局，1997 年
292.《御定佩文斋书画谱》，四库全书本
293.《御定曲谱》，四库全书本
294.《御定全唐诗》，四库全书本
295. 宋·文莹《玉壶清话》，中华书局，1984 年
296. 宋·沈作喆《寓简》，四库全书本
297. 唐·无名氏《玉泉子真录》，涵芬楼说郛本
298. 明·冯梦龙《喻世明言》，齐鲁书社，1995 年
299. 宋·朱熹《原本韩集考异》，四库全书本

300. 钱南扬《元本琵琶记校注》，上海古籍出版社，1980 年
301. 唐・李吉甫《元和郡县志》，四库全书本
302. 唐・元稹《元氏长庆集》，四库全书本
303. 清・顾嗣立《元诗选》，中华书局，1994 年
304. 宋・释绍隆等《圆悟佛果禅师语录》，大正藏本
305. 唐・吴兢《乐府解题》，中华书局历代诗话续编本，1997 年
306. 宋・郭茂倩《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998 年
307. 唐・段安节《乐府杂录》，守山阁丛书本
308. 明・朱载堉《乐律全书》，四库全书本
309. 宋・陈旸《乐书》，四库全书本
310. 元・阴劲弦《韵府群玉》，明刻本
311. 宋・赵彦卫《云麓漫钞》，中华书局，1996 年
312. 唐・樊绰撰、向达原校、木芹补注《云南志补注》，云南人民出版社，1995 年
313. 元・李京《云南志略》，商务印书馆说郛本
314. 唐・范摅《云溪友议》，稗海本
315. 宋・葛立方《韵语阳秋》，四库全书本
316. 敦煌写卷斯 610《杂集时要用字》，黄永武主编《敦煌宝藏》第 5 册，台北新文丰出版公司，1981 年
317. 明・朱有燉《杂剧十段锦十集》，明嘉靖三十七年绍陶室刻本
318. 明・息机子《杂剧选》，《古本戏曲丛刊》四集
319. 明・谈迁《枣林杂俎》，笔记小说大观本
320. 唐・吴兢《贞观政要》，上海古籍出版社，1978 年
321. 宋・张知甫《张氏可书》，守山阁丛书本
322. 清・彭元瑞《知圣道斋读书志》，武训堂丛书本
323. 宋・陈振孙《直斋书录解题》，四库全书本
324. 元・孔齐《至正直记》，粤雅堂丛书本
325. 明・周顺昌《忠介烬余集》，四库全书本
326. 宋・龚明之《中吴纪闻》，四库全书本
327. 元・周德清《中原音韵》，中国古典戏曲论著集成本，中国戏剧出版社，1959 年
328. 金・元好问《中州集》，四库全书本

329. 清·刘禧延《中州切音谱赘论》,《新曲苑》第 6 册,中华书局,1940 年
330. 清·孙诒让《周礼正义》,中华书局,1987 年
331. 宋·朱熹《朱子语类》,四库全书本
332. 明·侯方域《壮悔堂集》,四库全书本
333. 元·胡祗遹《紫山大全集》,三怡堂丛书本
334. 明·李日华《紫桃轩又缀》,孙福清校刊本
335. 唐·李匡义《资暇集》,墨海金壶本
336. 宋·司马光《资治通鉴》,中华书局,1981 年
337. 宋·罗烨《醉翁谈录》,古典文学出版社,1956 年

二、专著

338. 宿白《白沙宋墓》,文物出版社,1957 年
339. (德) 布莱希特撰、丁扬忠等译《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社,1990 年
340. (法) 安托南·阿尔托撰、桂裕芳译《残酷戏剧——戏剧及其重影》,中国戏剧出版社,1993 年
341. 孙楷第《沧州集》,中华书局,1965 年
342. 郑振铎《插图本中国文学史》,北京出版社,1999 年
343. 黄芝冈《从秧歌到地方戏》,中华书局,1951 年
344. (德) 海德格尔撰、陈嘉映译《存在与时间》,三联书店,2000 年
345. 任半塘《敦煌曲初探》,上海文艺联合出版社,1954 年
346. 柴剑虹《敦煌吐鲁番学论稿》,浙江教育出版社,2000 年
347. 张金泉、许建平《敦煌音义汇考》,杭州大学出版社,1996 年
348. 周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》,上海人民出版社,1986 年
349. (法) 福柯撰、杜小真编《福柯集》,上海远东出版社,2003 年
350. 陈佳荣、谢方《古代南海地名汇释》,中华书局,1986 年
351. 黎国涛《古代乐官与古代戏剧》,广东高等教育出版社,2004 年
352. 邓之诚《古董琐记》,中国书店,1991 年
353. 冯沅君《古剧说汇》,商务印书馆,1946 年
354. 王国维《古史新证》,清华大学出版社,1996 年
355. 席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌文艺出版社,1992 年

356. 齐如山《国剧艺术汇考》，辽宁教育出版社，1998 年
357. 沈曾植《海日楼札丛》，辽宁教育出版社，1998 年
358.（法）伯希和《黑衣大食都城之汉匠》，《西域南海史地考证译丛五编》，商务印书馆，1962 年
359. 胡士莹《话本小说概论》，中华书局，1980 年
360. 谭正璧《话本与古剧》，上海古籍出版社，1985 年
361. 徐嘉瑞《近古文学概论》，北新书局，1936 年
362. 陈寅恪《金明馆丛稿初编》，上海古籍出版社，1980 年
363. 陈寅恪《金明馆丛稿二编》上海古籍出版社，1982 年
364. 清・杨掌生《京尘剧录》，《新曲苑》第 6 册，中华书局，1940 年
365. 李致忠《历代刻书考述》，巴蜀书社，1990 年
366. 李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》，中国戏剧出版社，1994 年
367. 杨宪益《零墨新笺》，商务印书馆香港分馆，1983 年
368.（法）伯希和《六朝同唐代的几个艺术家》，《西域南海史地考证译丛八编》，商务印书馆，1962 年
369.（法）涂尔干撰、汲喆等译《乱伦禁忌及其起源》，上海人民出版社，2006 年
370.（英）戈登・克雷撰、李醒译《论剧场艺术》，文化艺术出版社，1986 年
371. 林鹤宜《明清戏曲学辨疑》，台北里仁书局，2003 年
372. 刘念兹《南戏新证》，中华书局，1986 年
373. 吴捷秋校注《南戏遗响》，中国戏剧出版社，1991 年
374. 姚华《曲海一勺》，《新曲苑》第 6 册，中华书局，1940 年
375. 吴梅《曲话》，《吴梅全集》，安徽教育出版社，2002 年
376. 齐森华等主编《曲学大辞典》，浙江教育出版社，1997 年
377. 傅惜华《曲艺论丛》，上海文艺联合出版社，1954 年
378. 山东省博物馆、山东省文物考古研究所《山东汉画像石选集》，齐鲁书社，1982 年
379. 寒声主编《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999 年
380. 吴梅《奢摩他室曲旨》，《吴梅全集》，河北教育出版社，2002 年
381. 严敦易《水浒传的演变》，作家出版社，1957 年
382. 董每戡《说剧》，人民文学出版社，1983 年

383. 景李虎《宋金杂剧概论》，广东高等教育出版社，1996 年
384. 胡忌《宋金杂剧考》，古典文学出版社，1957 年
385. 俞为民《宋元南戏考论》，台湾商务印书馆，1994 年
386. 廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社，1989 年
387. 程毅中辑注《宋元小说家话本集》，齐鲁书社，2002 年
388. 程毅中《宋元小说研究》，江苏古籍出版社，1998 年
389. 李啸仓《宋元伎艺杂考》，上杂出版社，1953 年
390. 黄文弼《塔里木盆地考古记》，科学出版社，1958 年
391. 向达《唐代长安与西域文明》，《燕京学报》专号之二，1933 年
392. 王昆吾《唐代酒令艺术》，知识出版社，1995 年
393. （日）岸边成雄撰，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973 年
394. 叶栋《唐代音乐与古谱译读》，《人文丛刊》第 10 辑，1985 年
395. 任半塘《唐声诗》，上海古籍出版社，1982 年
396. 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年
397. 吴梅手稿本《霜崖曲话》，《吴梅全集》，河北教育出版社，2002 年
398. 王国维《宋元戏曲考》，《王国维遗书》，上海书店出版社，1983 年
399. （美）格尔兹《文化的解释》，上海人民出版社，1999 年
400. 胡雪冈《温州南戏考述》，作家出版社，1998 年
401. （英）马丁·艾思林撰、罗婉华译《戏剧剖析》，中国戏剧出版社，1981 年
402. 蔗畊道人《西昆片羽》，《新曲苑》第 12 册，中华书局，1940 年
403. 华连圃《戏曲丛谭》，商务印书馆，1937 年
404. 叶德均《戏曲小说丛考》，中华书局，1979 年
405. 孙楷第《戏曲小说书录解题》，人民文学出版社，1990 年
406. 曾永义《戏曲源流新论》，文化艺术出版社，2001 年
407. 钱南扬《戏文概论》，上海古籍出版社，1981 年
408. 冯承均《西域地名》，中华书局，1955 年
409. 戴不凡《小说见闻录》，浙江人民出版社，1980 年
410. 戴望舒《小说戏曲论集》，作家出版社，1958 年
411. （美）林·亨特撰、江政宽译《新文化史》，台北麦田出版社，2002 年
412. 徐朔方《徐朔方集》，浙江古籍出版社，1993 年

413. 罗振玉《学堂类稿》，辽宁教育出版社，2003 年
414. 孙楷第《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1953 年
415. 任半塘《优语集》，上海文艺出版社，1981 年
416. 余嘉锡《余嘉锡论学杂著》，中华书局，1963 年
417. 陈寅恪《元白诗笺证稿》，三联书店，2002 年
418. 徐扶明《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社，1981 年
419. 顾学颉、王学奇《元曲释词》，中国社会科学出版社，1984 年
420. （日）青木正儿《元人杂剧概说》，中国戏剧出版社，1957 年
421. （美）柯润璞撰、魏淑珠译《元杂剧的剧场艺术》，台北巨流图书公司，2001 年
422. （德）伽达默尔《真理与方法》，上海译文出版社，1999 年
423. （法）福柯撰，谢强、马月译《知识考古学》，三联书店，1999 年
424. 洛地《浙江与戏曲》，浙江人民出版社，1991 年
425. 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年
426. （日）青木正儿《中国近世戏曲史》，作家出版社，1958 年
427. 刘祯《中国民间目连文化》，巴蜀书社，1997 年
428. 郑振铎《中国俗文学史》，东方出版社，1996 年
429. （日）田仲一成撰，云贵彬、于允译《中国戏剧史》，北京广播学院出版社，2002 年
430. 周贻白《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960 年
431. 赵山林《中国戏剧学通论》，安徽教育出版社，1995 年
432. 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》，山西教育出版社，2000 年
433. 周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979 年
434. 周贻白《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社，1960 年。
435. 周育德《中国戏曲文化》，中国友谊出版公司，1995 年
436. （日）田边尚雄撰、陈清泉译《中国音乐史》，商务印书馆，1998 年
437. （法）涂尔干撰、渠东等译《宗教生活的基本形式》，上海人民出版社，2006 年

三、论文

438. 凌霄、汉阁《案头人与场上人》，《剧学月刊》第 3 卷第 3 期，

1934 年 3 月
439. 孙楷第《北齐弄痴人石动筩》，北京《益世报》1945 年 2 月 25 日
440. 李鑫午《岔曲的研究》,《中德学志》第 5 卷第 4 期，1943 年 12 月
441. 苗建华《陈旸〈乐书〉成书年代考》,《音乐研究》1993 年第 2 期
442. 徐秋生《传奇与杂剧之解释》，《戏剧月刊》第 3 卷第 9 期，1931 年 9 月
443. 黄天骥《“爨弄”辨析》,《文学遗产》2001 年第 1 期
444. 黄天骥《“旦”、“末”与外来文化》,《文学遗产》1986 年第 2 期
445. 顾颉刚《旦儿》,《小说月报》第 14 卷第 8 号，1923 年 8 月
446. 王小盾《敦煌论议考》,《中国古籍研究》第 1 卷，上海古籍出版社，1996 年
447. 周祖谟《敦煌唐本字书叙录》,《敦煌语言文字研究》，北京大学出版社，1988 年
448. 李小荣《敦煌杂剧小考》,《社会科学研究》2001 年第 3 期
449. 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》,《小说月报》第 7 卷，1927 年
450. 康保成《古剧脚色“捷讥”来源考》,《文史》第 61 辑
451. 吴文光、赵晓楠《关于大曲〈柘枝令歌头〉、〈柘枝令〉俗字谱及其考、译》,《中国音乐学》2000 年第 4 期
452. 张永言《关于一件唐代的唱衣历》,《文物》1975 年第 5 期
453. 由毓淼《汉唐宋的大曲》,《文学年报》1936 年第 2 期
454. 黄文弼《汉西域诸国之分布及种族问题》,《西北史地论丛》，上海人民出版社，1981 年
455. 顾颉刚《合生》,《小说月报》第 14 卷第 4 号
456. 王振良《合生考论》,《天津师大学报》1998 年第 5 期
457. 郑西村《“鹘伶声嗽”新释》,《南戏论集》，中国戏剧出版社，1988 年
458. 刘晓明《“鹘伶声嗽”与南戏体制渊源》,《文献》2001 年第 4 期
459. 张政烺《讲史与咏史诗》,《中央研究院历史语言研究所集刊》第 10 本
460. 赵山林《金院本补考》,《文学遗产》1997 年第 5 期
461. 胡忌《金元戏剧的新资料——“针儿线”与“清闲真道本”》,

《光明日报》“文学遗产”第 102 期，1956 年 4 月 29 日
462. 周华斌《〈兰陵王〉假面研究》，《中华戏曲》第 15 辑，1993 年
463. 冯式权《两宋同辽的杂剧及金元院本的结构考》，《东方杂志》第 21 卷第 21 号，1924 年
464. 戴不凡《两宋杂剧新说》，《社会科学战线》1990 年第 3 期
465. 刘勇《〈辽史·乐志〉中的“四旦”是四宫吗?》，《中央音乐学院学报》2001 年第 3 期
466. 刘晓明《龙衮与〈江南野史〉》，《文史》第 59 辑
467. 王国维《录曲余谈》，《王国维遗书》第 10 册，上海书店出版社，1983 年
468. 黄竹三《论泛戏剧形态》，《文学遗产》1996 年第 4 期
469. 严敦易《论“行院”》，《国文月刊》第 71 期，1938 年
470. 周贻白《南宋杂剧的舞台人物形象》，《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社，1960 年
471. 黄振华《评苏联近三十年的西夏学研究》，《社会科学战线》1978 年第 2 期
472. 向达《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》，《学衡》第 54 期
473. 康保成《20 世纪的中国戏剧起源研究》，《戏史辨》第 3 辑，艺术与人文科学出版社，2002 年
474. 李天生《赛社实况采访记录》，《中华戏曲》第 13 辑，山西古籍出版社，1993 年
475. 刘晓明《〈嗓淡行院〉考》，《文献》1999 年第 4 期
476. 山西省考古研究所《山西稷山金墓发掘简报》，《文物》1983 年第 1 期
477. 屈乃鹏《商谜考》，《国文月刊》第 78 期，1949 年 4 月
478. 康保成《试论古剧脚色“净”》，1998 年国际元代文化研讨会论文，收入《元曲通融》一书
479. 徐筱汀《释旦》，《新中华》复刊第 3 卷第 4 期，1945 年
480. 徐筱汀《释“末”与“净”》，《新中华》复刊第 3 卷第 10 期，1945 年
481. 陈墨香《说旦》，《剧学月刊》第 1 卷第 4 期，1932 年
482. 吴晓铃《说“旦”》，《国文月刊》第 1 卷第 8 期，1941 年 6 月
483. 孙楷第《说脚色》，《大中》第 1 卷第 1 期，1941 年 1 月

484. 郭开础《四川早期戏曲活动之谜》，《川剧艺术》1986 年第 1 期
485. 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》，《常任侠文集》卷 4，安徽教育出版社 2002 年
486. 孙楷第《宋朝说话人的家数问题》，《学文杂志》创刊号，1930 年
487. 江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》，《戏史辨》第 2 辑，中国戏剧出版社，2001 年
488. 冶夔离《宋元杂剧演出考》，山东省立剧院编译处《舞台艺术》创刊号，1935 年 3 月
489. 赵山林《宋杂剧金院本剧目新探》，《南京师大学报》2001 年第 1 期
490. 朱凤玉《〈俗务要名林〉研究》，《第二届国际唐代学术会议论文集》，文津出版社，1993 年
491. 康保成《踏谣娘考源》，《国学研究》第 10 卷，2002 年 11 月
492. 任半塘《唐代能有杂剧吗?》，《四川大学学报》1956 年第 2 期
493. 夏承焘《唐宋词欣赏》，《夏承焘集》第 2 册，浙江古籍出版社、浙江教育出版社，2002 年
494. 王国维《唐宋大曲考》，《王国维文集》第 2 卷，中国文史出版社，1999 年
495. 李天生《唐乐星图校注》，《中华戏曲》第 13 辑，山西古籍出版社，1998 年
496. 徐筱汀《通俗化戏剧术语的来历》，《新中华》复刊第 3 卷第 5 期，1945 年 5 月
497. 张政烺《〈问答录〉与〈说参请〉》，《中央研究院历史语言研究所集刊》第 17 本
498. 傅芸子《舞乐兰陵王考》，《东方学报》（京都）第 10 册第 4 分册，1941 年
499. 王芥舆《戏剧脚色得名之研究》，《剧学月刊》第 3 卷第 6 期，1934 年
500. 卫聚贤《戏剧中脚色——净丑生旦——的起源》，《说文月刊》第 1 卷第 7 册，1939 年
501. 黄克保《戏曲表现手法的几个问题》，《戏剧论丛》1957 年第 1 期
502. 刘永济《戏曲志・古剧脚色释名》，《艺坛》第 1 卷，武汉出版

社，2000 年
503. 史金波《西夏汉文本〈杂字〉研究》，《中国民族史研究》(2)，中央民族学院出版社，1989 年
504. 孙星群《西夏汉文本〈杂字〉“音乐部”之剖析》，《音乐研究》1991 年第 4 期
505. 曾永义《有关元杂剧的三个问题》，《中国古典戏剧论集》，台北经联出版事业公司，1975 年
506. 王万岭《院本之名源于金代教坊散乐》，《中华文史论丛》第 80 辑，上海古籍出版社，2005 年
507. 黄天骥《元剧的“杂”及其审美特征》，《文学遗产》1998 年第 3 期
508. 刘晓明《杂剧起源新论》，《中国社会科学》2000 年第 3 期
509. 阿枝《“杂剧”一释》，《元史论丛》第 2 辑，中华书局，1983 年
510. 杨宪益《柘枝舞的来源》，《新中华》复刊第 4 卷第 6 期，1946 年
511. 向达《柘枝舞小考》，《清华周刊》第 37 卷第 12 期
512. 曾永义《中国古典戏剧的形成》，《中国国学》1992 年第 10 期
513. 曾永义《中国古典戏剧脚色概说》，台北《国立编译馆馆刊》第 6 卷第 1 期，1977 年 6 月
514. 常任侠《中国舞蹈史话》，《常任侠文集》卷 2，安徽教育出版社，2002 年
515. 周贻白《中国戏剧的形成和发展》，《戏剧论丛》1957 年第 1 辑，中国戏剧出版社
516. 周贻白《中国戏剧与傀儡戏影戏》，《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社，1960 年
517. 周贻白《中国戏剧与舞蹈》，《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社，1960 年

后　记

本书是我的博士论文。2000 年，我入中山大学攻读博士学位，师从康保成老师学习中国戏剧史，并得黄天骥老师的耳提面命，2003 年通过学位论文答辩。

按照我解决问题的习惯，总想先清理源头，然后由远及近，顺流而下，以便更易于借势而为。2001 年，即确定了本选题，随即开始了研究工作。然而，一旦进入研究的实质阶段，就发现预想有所偏差。问题倒不在于早期杂剧的资料若明若暗，似隐似现，难以钩稽，而在于这个领域早已经过王国维、任半塘、胡忌诸位著名学者精心爬梳，可耕地已经不多。因此，需要在理论上有创新，在视角上有新眼光，在史料上有新发现，庶几还能圈出一块作学位论文的领地。当深入本选题后，我感觉到我需要做的工作，不仅仅是对杂剧发生史的溯源，也不仅仅是杂剧从发生到形成过程的描述，甚至不仅仅是对那些未有答案的疑难问题的解谜，而是需要对杂剧形成过程给出一个独特性的理论解释。这并非是有意的标新立异，而是中国戏曲的特质所决定的。正因为如此，传统的“缘起”研究就具有特别重要的意义，因为“缘起”的诸因素是制度构成中发挥决定作用的各种因素的根源。对于这种关于“起源”作用的重要性，我称之为“起跑优势理论”，在本书中已作过初步的阐释。涂尔干在《社会学与社会科学》中曾指出：解释一种制度，需要说明在制度构成中发挥作用的因素的存在理由。“然而，倘若我们不追溯到它们产生影响的那个时刻，即产生我们试图理解的那些事实的时刻，我们怎样才能发现这些原因呢？惟有那个时刻，人们才能把握它们发挥作用的方式。可是，这个时刻已经消失了。要想不断了解每一种因素是怎样产生的，我们能够采用的惟一办法，就是观察它诞生的那

个瞬间及其起源所展现的面貌。可是，起源也是在过去发生的，所以，只有通过历史才能了解这个起源。”本书对杂剧形成的最初的唐宋时期给予充分的关注，就是力求发现和阐明那些在杂剧起源中决定日后中国戏曲形态的具有筹划制度意义的重要元素，说明其构成的方式及其戏剧史的意义。

此外，本书的结构也颇费踌躇，按照学位论文的要求，必须创新，但作为一本书，又需要有完整的结构，这个看似简单的问题有时会发生矛盾。我认为，作为一本研究性的著述，创新是最基本的要求，不能因为考虑结构的完整而重复前人的成果，也就是完整性需要服从于创新性。因此，即便在结构上有所亏损，也只能割爱。比如，对于宋代官本杂剧剧目和金元院本剧目，本书没有将前人已有成果一一罗列，而只阐述自己的研究结果。又如，关于元杂剧的问题，是历来治曲者研究的重心，已有大量研究成果，本书只陈述新的看法。如果涉及的是一个旧问题，也先梳理已有的看法，然后说明己见。在杂剧形成过程中，我们注重的是那些对戏曲形态样式产生了重要影响的因素，注重那些尚未给出答案的疑难问题，注重的是制度形成的逻辑过程，而没有对杂剧形成的全部历史过程作完整的叙述。事实上，没有人能使这一过程获得全部的重现。从本体论的观点看，这种曾经的历史存在，也即“历史现实”（海德格尔语）一经过去，就无法全部复原。我们所做的，只能是构造的历史。当然，这种历史的构造，并非随心所欲，或者如怀特所说的“文学修辞”；而是尽可能地依据可靠资料还其本来面目，按照胡塞尔的现象构造理论，就是使被研究的历史获得“本原性”的呈现。在论文的写作期间，康保成老师对论文的基本框架、理论的提炼、观点的阐释、史实的考证皆作了具体的指导。初稿甫成，又逐字批阅，提出修改意见，本文得以完成，实仰赖康老师的悉心指教。在本选题的确立过程中，黄天骥老师、欧阳光老师、吴国钦老师皆提出了宝贵的建议，特此感谢。

需要说明的是，本书先后获得教育部人文社科“十五”规划项目的资助（2001 年），以及国家社科基金项目的资助（2002 年）。在本文的写作过程中，曾多次前往北京、上海、台湾等地收集资料，并赴江西作田野调查，其经费概出于此。本书的出版还获得广州市

社会科学联合会出版基金的资助。

感谢黄霖、黄天骥、吴承学、栾栋、高小康诸位老师在论文答辩中给予的悉心指教。感谢中华书局傅璇琮先生、路育松先生的帮助，尤其需要感谢责任编辑张文强先生对本书的精心审阅和提供的宝贵意见。

最后，需要感谢诸多不知名的专家的帮助。本书的部分章节曾在《中国社会科学》、《文史》、《文学遗产》、《中华文史论丛》、《燕京学报》、《文献》、《戏剧艺术》等刊物发表，此外，本书作为国家社科基金项目的成果在结项时被评为“优秀成果”，并在全国优秀博士论文的评审中被评为“百篇优秀博士论文”，至今，我尚不知得到过哪些专家的帮助，在此深表谢意。

刘晓明

二〇〇六年十月